



REPLANTEAMIENTO DE LA POÉTICA DE LA NOVELA PICARESCA A TRAVÉS DEL DIÁLOGO

TESIS DOCTORAL

Presentada por: **Sarah Laporte**
Bajo la dirección de: **Don Florencio Sevilla Arroyo**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

MADRID, 2011.

Agradecimientos: *Mi más sincero agradecimiento a mi director, Florencio Sevilla, así como al departamento de filología española de la universidad Autónoma de Madrid.*

Dedicatoria: *A mi familia, sobre todo, por su apoyo incondicional, y a los amigos que han estado a mi lado a lo largo de estos años de trabajo, especialmente a los que de alguna manera contribuyeron...*

ÍNDICE

Introducción.....	11
I. Las grandes tendencias críticas sobre el género picaresco.....	31
I.1) HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX.....	40
I.1.a) Los <i>Referencialistas</i>	40
I.1.b) Los <i>Eclécticos</i>	65
I.2) LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX.....	69
I.2.a) Los <i>Referencialistas</i>	70
I.2.b) Los <i>Estructuralistas</i>	88
I.2.c) Los <i>Eclécticos</i>	113
I.3) LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI Y LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS	120
I.3.a) Los <i>Referencialistas</i>	120
I.3.b) Los <i>Estructuralistas</i>	133
I.3.c) Los <i>Eclécticos</i>	137
II. Aplicación de una “poética esencial” al <i>corpus</i> de obras	157
II.1) El relato en primera persona: ‘seudoautobiografía’ de un pícaro	161
II.1.a) El relato autobiográfico de <i>Lazarillo de Tormes</i>	163
II.1.b) El relato autobiográfico de <i>Guzmán de Alfarache</i>	166
II.1.c) El relato autobiográfico de <i>Guzmán de Alfarache</i> apócrifo.....	168
II.1.d) El relato autobiográfico de <i>Guitón Onofre</i>	169
II.1.e) El relato autobiográfico de <i>Pícara Justina</i>	170

II.1.f) El relato autobiográfico del <i>Buscón</i>	171
II.1.g) El relato autobiográfico de <i>La hija de Celestina, Elena</i>	172
II.1.h) El relato autobiográfico de <i>Marcos de Obregón</i>	173
II.1.i) El relato autobiográfico de <i>La desordenada codicia</i>	175
II.1.j) El relato autobiográfico de la <i>Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes</i>	176
II.1.k) El relato autobiográfico de <i>Lazarillo de Manzanares</i>	177
II.1.l) El relato autobiográfico de <i>Alonso, mozo de muchos amos</i>	177
II.1.m) El relato autobiográfico de <i>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</i>	179
II.1.n) El relato autobiográfico de <i>Don Gregorio Guadaña</i>	180
II.1.o) El relato autobiográfico de <i>Estebanillo González</i>	181
 II.2) ORIGEN VIL Y DETERMINISMO SOCIAL	 186
II.2.a) El “origen vil” en el <i>Lazarillo de Tormes</i>	189
II.2.b) El “origen vil” en el <i>Guzmán de Alfarache</i>	191
II.2.c) El “origen vil” en el <i>Guzmán de Alfarache</i> apócrifo	195
II.2.d) El “origen vil” en el <i>Guitón Onofre</i>	197
II.2.e) El “origen vil” en la <i>Pícara Justina</i>	199
II.2.f) El “origen vil” en el <i>Buscón</i>	203
II.2.g) El “origen vil” en <i>La hija de Celestina, Elena</i>	207
II.2.h) El “origen vil” en el <i>Marcos de Obregón</i>	208
II.2.i) El “origen vil” en <i>La desordenada codicia</i>	211
II.2.j) El “origen vil” en la <i>Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes</i>	212
II.2.k) El “origen vil” en el <i>Lazarillo de Manzanares</i>	213
II.2.l) El “origen vil” en el <i>Alonso, mozo de muchos amos</i>	214
II.2.m) El “origen vil” en <i>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</i>	215
II.2.n) El “origen vil” en <i>Don Gregorio Guadaña</i>	217
II.2.o) El “origen vil” en el <i>Estebanillo González</i>	219
 II.3) LA ESTRUCTURACIÓN DE LOS RELATOS MEDIANTE EL SERVICIO A VARIOS AMOS	 223
II.3.a) El servicio a varios amos en el <i>Lazarillo de Tormes</i>	226
II.3.b) El servicio a varios amos en el <i>Guzmán de Alfarache</i>	232
II.3.c) El servicio a varios amos en el <i>Guzmán de Alfarache</i> apócrifo	237

II.3.d) El servicio a varios amos en el <i>Guitón Onofre</i>	240
II.3.e) El servicio a varios amos en la <i>Pícaro Justina</i>	242
II.3.f) El servicio a varios amos en el <i>Buscón</i>	243
II.3.g) El servicio a varios amos en <i>La hija de Celestina, Elena</i>	245
II.3.h) El servicio a varios amos en el <i>Marcos de Obregón</i>	246
II.3.i) El servicio a varios amos en <i>La desordenada codicia</i>	249
II.3.j) El servicio a varios amos en la <i>Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes</i>	250
II.3.k) El servicio a varios amos en el <i>Lazarillo de Manzanares</i>	252
II.3.l) El servicio a varios amos en el <i>Alonso, mozo de muchos amos</i>	254
II.3.m) El servicio a varios amos en <i>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</i>	265
II.3.n) El servicio a varios amos en el <i>Don Gregorio Guadaña</i>	267
II.3.o) El servicio a varios amos en el <i>Estebanillo González</i>	268
 II. 4) VERTEBRACIÓN DE LOS RELATOS DESDE EL “CASO”	 282
II.4.a) El “caso” en el <i>Lazarillo de Tormes</i>	283
II.4.b) El “caso” en el <i>Guzmán de Alfarache</i>	285
II.4.c) El “caso” en el <i>Guzmán de Alfarache</i> apócrifo	289
II.4.d) El “caso” en el <i>Guitón Onofre</i>	289
II.4.e) El “caso” en la <i>Pícaro Justina</i>	290
II.4.f) El “caso” en el <i>Buscón</i>	291
II.4.g) El “caso” en <i>La hija de Celestina, Elena</i>	293
II.4.h) El “caso” en el <i>Marcos de Obregón</i>	294
II.4.i) El “caso” en <i>La desordenada codicia</i>	296
II.4.j) El “caso” en el <i>Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes</i>	297
II.4.k) El “caso” en el <i>Lazarillo de Manzanares</i>	298
II.4.l) El “caso” en el <i>Alonso, mozo de muchos amos</i>	299
II.4.m) El “caso” en <i>La niña de los embustes, Teresa de Manzanares</i>	301
II.4.n) El “caso” en el <i>Don Gregorio Guadaña</i>	302
II.4.o) El “caso” en el <i>Estebanillo González</i>	302

III. Replanteamiento de la poética del género picaresco a la luz del diálogo.....	315
III.1) Relaciones ‘seudoautobiográficas’ insertadas en un marco dialogístico	333
III.1.a) Relatos en primera persona.....	333
III.1.b) El marco dialogístico: las situaciones comunicativas	337
III.2) Decoro lingüístico (determinado por la situación comunicativa).....	401
III.2.a) Estilo y lenguaje:	404
- Oralidad	405
- Heterología	424
III. 2. b) Marginalismo y Germanía.....	433
III. 2. c) Tópica y paremia.....	450
- Intertextualidad y paremia	455
- Refranes	458
- Cuentos tradicionales y folklóricos	462
III. 3) Historias de antihéroes y compromiso ideológico.....	495
- Estructura de viaje	502
- Temas obligados y recurrentes en la picaresca española.....	514
- Campos léxicos recurrentes	521
- Sátira y comicidad	523
- Realismo	529
Conclusión	539
Bibliografía	575

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Al documentarse sobre los trabajos críticos publicados acerca de la novela picaresca española, nos encontramos con una cantidad tan asombrosa como desalentadora. Pero al fin, por numerosos que sean los estudios y propuestas definitorias de toda índole, mientras no consigamos captar la verdadera esencia del género, merecerá la pena seguir investigando.¹

Por tanto, con este trabajo nos sumamos a la extensísima lista de escritos dedicados al género picaresco y lo hacemos con el deseo y la confianza de que arroje un poco de luz a esta problemática.

El ‘género picaresco’, es sin duda el más controvertido de toda la historia de la literatura española. Ha despertado y despierta todavía el interés de numerosos críticos sin que ninguno, hasta ahora, haya llegado a proponer una solución plenamente satisfactoria. Muchos planteamientos resultan demasiado restrictivos para ser considerados representativos de toda la serie de obras supuestamente picarescas, limitando sus observaciones, la mayoría de las veces, a determinados aspectos de las novelas. En otros muchos casos, nos encontramos con un panorama crítico que no deja –desde hace siglos– de retomar y reprobear las diferentes hipótesis que se han ido formulando a lo largo del tiempo. Además, cabe subrayar que las polémicas relativas a la ‘serie’ de obras llamadas picarescas, han ido surgiendo desde varios planteamientos: ya

¹ En la misma línea aboga Cabo Aseguinolaza en su importantísimo trabajo *El concepto de género y la literatura picaresca* (Servicio de publicaciones de la Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1992), al afirmar: “La picaresca constituye todavía, y por muy abrumadora que pueda parecer la bibliografía, una cuestión abierta. Se han ido sumando además toda una serie de prejuicios y preconcepciones que oscurecen la verdadera naturaleza de una noción con la que la idea de género guarda una relación muy importante. Por ello, parece éste un ámbito sumamente adecuado, aunque comprometido en verdad, para intentar un estudio, entre la teoría y la historia, del concepto mismo de género” (pág. 44).

sea por el problema que suscitó la denominación de ‘novela’², ya sea por su calificación como ‘género’³, ya sea, también, por la elaboración de

² Véase al respecto “Genealogía y licitud de la designación novela picaresca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 346, (1979). Hoy en día se discute ya escasamente la condición novelística de las obras picarescas. La reivindicaron desde fechas tempranas Fonger de Hann, Chandler, y más tarde Bataillon, Lázaro Carreter, Rico, Zamora Vicente, Rey Hazas, entre otros. No obstante, también hubo quien negaba tal condición: Peter Dunn por ejemplo, o Alfonso Rey (“El género picaresco y la novela”, en *Anuario de estudios filológicos*, X, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987) quien aprovechaba, para debatirlas y así forjar sus propias conclusiones, las argumentaciones de Guillén, que defendía la idoneidad del vocablo ‘novela’ aplicado a la picaresca porque ésta no se basa en una mera exposición de aventuras sino «on the *interaction* between a growing individual and his environment» (*Toward a Definition of the Picaresque*, Princeton University Press, 1971, pág. 77); o las de Lázaro Carreter y Francisco Rico, para quienes –en boca de Rey– “lo propio de la novela, (...), es que los personajes asuman su vida anterior y obren condicionados por ella en todos y cada uno de los momentos sucesivos de su existencia” (*El género picaresco y la novela*, cit., pág. 329) pero que recalcan la poca fecundidad que tuvo el modelo en los títulos posteriores que no supieron alcanzar el alto nivel literario de las obras fundacionales. Valoraciones éstas en base de las cuales concluye el crítico: “Así pues, dos novelas y una sucesión de relatos no novelescos. A partir de estas premisas, fácilmente se cede a la tentación de valorar la picaresca como promesa fallida: como el género novelístico que podría haber sido y no fue” (*El género picaresco y la novela*, cit., pág. 329). Por otra parte, existen posturas como las de C.A. Jones, que considera al *Lazarillo* antes un *survivor* de la narrativa medieval que un *precursor* de la moderna (véase «*Lazarillo de Tormes*»: ¿*Survival or precursor?*», en *Litterae Hispanae et Lusitanae*, ed. Hans Flasche, Munich, 1966, págs. 187-188). Recientemente, Garrido Ardila (*Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2005) vuelve a posicionarse a favor de dicha condición novelística retomando los argumentos propuestos en su día por Lázaro Carreter: una clara voluntad innovadora manifiesta tanto gracias a la estructura y elaboración del relato como a los propios materiales de carácter folklórico-tradicionales. Por último, cabe subrayar también la importancia que cobra la impronta realista como contrapunto “a las polaridades idílico-demoníaco y sensible-inteligible” (Garrido Ardila, *tesis cit.*, pág. 189), y que se erige como característica propia de las novelas; es un motivo también señalado por numerosos críticos.

³ El primero en plantear el problema fue Guillén, hace ya tiempo, con su “Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco” en *Estudios sobre géneros y modelos, el primer Siglo de Oro* (Crítica, Barcelona, 1988, págs. 197-211), en el cual se propone demostrar de lo que considera la clara conciencia de género ya manifiesta entonces. Otro de los trabajos indispensable acerca de esta cuestión, seguramente el que más aportó al nivel de la teoría de los géneros, es el de Fernando Cabo Aseguinolaza antes referido. Según él mismo declara en su prefacio, debe “inscribirse en el ámbito de la teoría literaria” (*El concepto de género*, cit., pág. 7), y añade que “desde este planteamiento, la picaresca parecía un terreno especialmente propicio para un estudio de semejantes características. La constante reflexión crítica que ha suscitado, así como la problemática aparejada a ella en lo que a la historia literaria se refiere, constituyen una base atractiva para una reflexión teórica sobre un concepto al que la propia noción de picaresca se halla ligada en forma inextricable” (pág. 7). Se ocupa realmente de la cuestión teórica de género en su tercera parte, para mayor información remitimos especialmente a las páginas 143-158. Por su parte, Juan Antonio Garrido Ardila, en su tesis ya citada, plantea y desarrolla también esta cuestión (págs. 177-183) y termina concluyendo que “la literatura picaresca es un género literario” que “brota del caletre del autor anónimo y se conforma y echa profundas raíces en el panorama literario español con la publicación del *Guzmán*, obra en que la asimilación de ciertas características del *Lazarillo* evidencia la consistencia del género” (pág. 180). No obstante no deja de puntualizar el estudioso: “Sin embargo, las características que se desprenden de la lectura crítica de la novela de Alemán no se

una serie de rasgos constitutivos, a fin de proponer una ‘poética’ satisfactoria para abarcar al conjunto de obras que constituyen el género.

Antes que nada, consideramos importante aclarar nuestra posición con respecto a las cuestiones anteriormente planteadas: a saber, la pertenencia de las obras picarescas a la categoría de ‘novelas’ y su caracterización como constituyentes de un género particular.

En primer lugar, señalar que no nos cabe la menor duda acerca de la naturaleza novelesca de los textos que nos ocupan. En ese sentido, compartimos la opinión de críticos como Lázaro Carreter, entre otros, quien considera al *Lazarillo de Tormes* como “la primera novela moderna”. Subraya la sensación de cambio e innovación que produce la lectura de este pequeño relato como principal justificación para la denominación de ‘novela’ atribuida al *Lazarillo* primero, y a sus seguidores después:

“esa impresión avicina al *Lazarillo* en las proximidades de las grandes creaciones ‘realistas’ de Cervantes, y hasta no resulta osado percibir en su texto ciertos rasgos que preludian los del género novelesco en su mejor momento”.⁴

Este sentimiento de innovación destaca por dos motivos fundamentales: la incontestable superación de las formas narrativas vigentes en aquella

repetirán, y aquéllas que se repiten no aparecen en la totalidad de los textos que hoy incluimos en la novela picaresca” (pág. 180). Problema ese de importancia capital, a nuestro entender, para la elaboración de una poética realmente satisfactoria, pues se trataría de encontrar, al fin, características que sí estén presentes en cada uno de los títulos incluidos, mediante una lectura más detenida y abierta de miras de los mismos; volveremos a ello más adelante. Con todo, podemos afirmar el casi consenso de los estudiosos, hoy en día y desde hace casi un siglo, acerca de la condición genérica de la serie de textos picarescos. Como excepción, sin embargo, podríamos citar, de nuevo, el ejemplo de Peter Dunn, o el de Alfonso Rey, quien si bien no rechaza categóricamente la idea de género tampoco se declara tan tajante como sus compañeros de profesión: “parece difícil reconstruir una hipotética preceptiva de la picaresca. Las manifestaciones de los creadores o las referencias de unas obras a otras son escasas y lacónicas, siendo lo más significativo su carencia de pretensiones teóricas. [añade sin embargo] Pese a la precariedad de tales indicios, su examen puede ayudar a conjeturar la posible conciencia que del género picaresco tuvieron sus cultivadores” (*El género picaresco y la novela, cit.*, pág. 322). Con todo, concluirá que “Los indicios examinados muestran la inexistencia de una divisoria entre relatos que hoy consideramos picarescos y obras que poseen, simplemente, tipos humanos equiparables a los pícaros. Por otra parte, la figura literaria del pícaro nunca se acomodó a un molde definido. (...) Lo picaresco era una materia susceptible de ser conformada de los modos más diversos” (*El género picaresco y la novela, cit.*, pág. 324).

⁴ LÁZARO CARRETER, Fernando, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, Ariel, Barcelona, 1978, pág. 61.

época, y la tendencia realista que se desprende de los textos. En efecto, el logrado manejo de la técnica del enfilaje sitúa, de entrada, al *Lazarillo* en una categoría literaria superior. La composición de la obrita resulta sumamente original en la medida en que trasciende la mera recopilación de cuentos folclóricos, al organizar el autor los contenidos de su historia de manera radicalmente innovadora: las experiencias vividas por el personaje no se quedan en el simple estatuto de anécdotas sino que van forjando la ‘personalidad’ del protagonista, convirtiéndole así en “resultado y no en causa”, para decirlo de nuevo con palabras de Lázaro Carreter, quien concluye a la sazón:

“Es esto lo que, pensamos, hace de Lázaro un héroe novelesco, lo que constituye su modernidad como personaje”.⁵

A partir del *Lazarillo*, pues, se inaugura otra forma de narrar, novedosa, trascendental. Por otra parte, como decíamos, el otro signo de originalidad de la novelita reside en los contenidos mismos y en la impronta realista que caracteriza lo narrado. Es un parámetro determinante a la hora de considerar la novela como género sucesor del romance. Numerosos han sido los críticos en caracterizar, primeramente,

⁵ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, cit., pág. 67. Hace unos años Garrido Ardila retomaba este mismo planteamiento comentando: “Lázaro Carreter enumeraba tres razones que confieren al *Lazarillo* el honor de principiar el género picaresco (...): 1) ordenación de aventuras, 2) intención de la estructura, 3) uso de materiales tomados de tradiciones anteriores para justificar el estado de deshonor en que se encuentra el protagonista. –y añade– En efecto, el autor anónimo se vale de una serie de materiales que pertenecían al folklore, que ordena de modo que el relato quede estructurado y no sea mera sarta inconexa de pasajes. En ello, precisamente, se descubre la intención innovadora del autor, porque de haberse valido de episodios desconocidos, los lectores quizá hubiesen reparado más en la historia que en la estructura; sin embargo, al valerse de episodios procedentes del folklore, los lectores habrían de fijarse especialmente en la urdimbre de la diégesis, con lo que la vida de Lázaro adquiere un impactante efecto literario” (*Tesis cit.* pág. 192). No obstante la incontestable trascendencia de las reflexiones de Lázaro en cuanto a la picaresca española, no faltan otras ideas opuestas a las mismas: en este caso concreto por ejemplo sabemos que Maxime Chevalier, en un interesante estudio sobre los lectores del Siglo de Oro, lamenta que nadie supiera ver y apreciar la genialidad del *Lazarillo*. En su opinión no pasó de ser considerada como una obra de burlas, de cariz cómico-folklórico, buena para entretenerse un rato pero que no llegó a apasionar como un *Amadis*; en última instancia, afirma que seguramente el único en saber valorarla como es debido fue Cervantes (*Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976, págs. 167-195). Nosotros pensamos que aparte de Cervantes, por supuesto, debieron de ser algunos más los que supieron valorar la novedad y arte de la novelita en su justa medida, aunque no necesariamente gracias al uso de contenidos ya conocidos destinados a desviar la atención hacia la estructura exclusivamente. Volveremos sobre este tema más adelante.

a la novela picaresca por su realismo⁶; realismo que en aquella época contrastó de pleno con el idealismo propio de las formas narrativas españolas: la literatura caballerescas, sentimental o pastoril.⁷ Por esos dos motivos, que son su voluntad innovadora, su originalidad, primero, y su realismo, su claro rechazo de lo idílico, luego, consideramos –nosotros también– que sí se puede alzar el *Lazarillo* y su progenie a la calidad de novelas.

⁶ La cuestión del realismo en la picaresca fue muy debatida; defendida por unos (Parker, Guillén, Blanco Aguinaga, Lázaro Carreter, Rey Álvarez) y rechazada por otros (Bataillon, de alguna manera, Cros de otra, y Zamora que enfrenta la condición novelística de los textos y su consiguiente carácter ficticio con el problema del realismo), pero, en cualquier caso, prácticamente siempre tenida en cuenta en los distintos análisis y estudios sobre nuestro género. Volveremos a considerarla, después, de manera mucho más detenida, ofreciendo, a parte de nuestro particular punto de vista, diferentes posturas.

⁷ También esta idea del nacimiento de la picaresca como reacción (parodia, etc.) a la literatura de corte más bien idílico, como lo son la pastoril o la caballerescas, fue evocada con suma recurrencia por la mayoría de los estudiosos; para limitarnos a un solo ejemplo, proponemos el de Francisco Carrillo quien explica, en nuestra opinión de manera muy acertada como: “Al realizar el plan textual de la imaginación creadora de la picaresca, el autor del *Lazarillo* se decide por un tipo literario completamente nuevo, cuando tenía en el contexto otras alternativas que estaban de moda, como las italianas del Renacimiento, etc. el hecho de escoger una técnica nueva es ya en sí significativo de su orientación y de su disidencia. Pero ¿por qué el autor del *Lazarillo* escoge una nueva narrativa distinta a la pastoril o a la novela de caballerías? Una buena razón puede ser la distancia que había entre cultura tradicional española y la realidad que vivía o la estructura social y mental del momento. Esta distancia determina la liberación de la imaginación creadora y una creciente desconexión entre cultura y vida social. Esta desconexión demuestra la falta de sentido de la vida social. Así podemos explicar la acentuada diferencia entre las formas de la picaresca y las demás formas literarias de la época. Las demás formas literarias estaban más a tono con la estructura social, la picaresca por disidencia es índice de avanzada, superioridad artística y preocupación, cada vez mayor, por los valores artísticos. [...] –Y prosigue, considerando las importantes implicaciones ideológicas que desvelaba el procedimiento– En la sociedad española el héroe era el caballero o el pastor culto, o el hombre de honor en el escenario. Aparte de ser tipos literarios de procedencia extranjera, eran el arte de la evasión. En esta literatura todo es aplomo y seguridad. En cambio, la picaresca es una afirmación. Aquí todo falla. Nuestro protagonista no es un príncipe ni un caballero, sino un bastardo y descendiente de judío. Sus acciones no son ejemplos de heroísmo, sino despreciables. En la otra literatura los personajes son intocables y sagrados, reflejando el mito socio-político de la sacralización del rey y de la nobleza. El pícaro exige otro tipo literario, no encaja en ninguno de los existentes. Los moldes caballerescos o pastoriles no son apropiados a la intención del autor del *Lazarillo*. Nada le sirve de modelo y tiene que inventarse uno tomando los elementos que ya hemos señalado, de la tradición o contexto literario. La picaresca rompe los moldes establecidos con todas las consecuencias. Por esto, como muy bien apunta Lázaro Carreter (1972, 64), los materiales se someten a una intención y su originalidad está no en los materiales, sino en la forma de presentarlos. La auténtica raíz española de donde arrancan estos materiales se modifica por las exigencias del momento histórico y renovando una serie cultural típicamente española. La picaresca muestra una libertad creativa que no fue posible en otro tipo de literatura. El autor del *Lazarillo* dio con la fórmula mágica para comunicar su mensaje” (*Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid, 1982, págs. 149, 150). También volveremos más adelante sobre esta primordial vinculación existente entre picaresca y compromiso ideológico.

Del mismo modo, por lo que a la cuestión de género respecta, nos parece imposible negarles a las obras picarescas tal calidad. Al menos, aceptando las definiciones de ‘género’ que proponen Claudio Guillén⁸ o Miguel Ángel Garrido⁹, por ejemplo. El primero, en la misma línea que seguirá después Lázaro Carreter, explica que los géneros literarios

“son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o poli sistema que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas”. (pág. 34)

Siendo este “determinado momento” el de la ruptura inaugurada por el autor anónimo del *Lazarillo* con respecto a las formas narrativas de corte idílico e inverosímil como lo eran los romances, la caballería, la bizantina, la pastoril, etc. Irrumpe en el panorama literario español el realismo y temas de índole comprometida: este cambio de rumbo serviría, pues, para delimitar el surgimiento de una nueva forma de narrar, o sea de un nuevo género literario. Asimismo, la definición propuesta por Miguel Ángel Garrido también nos permite justificar la calidad genérica de las obras descendientes del *Lazarillo* y del *Guzmán de Alfarache*:

“El género literario es una institución social que se configura como un modelo de escritura para el autor, un horizonte de expectación para el lector y una señal para la sociedad. (...) Los géneros evolucionan con la historia. En cierto momento un autor ha combinado un conjunto de rasgos y otros muchos han seguido la fórmula después como meros imitadores o superando sus resultados”. (pág. 283)

Fenómeno que, indudablemente, se pudo observar en España a partir del patrón diseñado por el autor del *Lazarillo* y retomado por Mateo Alemán en su *Guzmán*.¹⁰ Partiendo de esas dos definiciones, nos parece lógico, o

⁸ GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso*, Crítica, Barcelona, 1985.

⁹ GARRIDO, Miguel Ángel, *Géneros literarios en Nueva introducción a la teoría de la literatura*, Síntesis, Madrid, 2001, págs. 283–316.

¹⁰ Desde un enfoque menos simplicista, Alfonso Rey reivindica con fuerza la importancia primordial de tomar en consideración tanto a las “continuaciones inmediatas del *Lazarillo*: las interpolaciones de Alcalá y la *Segunda parte* de 1555” de Juan de Luna (*El género*

justificado, concluir que sí: el conjunto de obras que llamamos picarescas constituyen efectivamente un género literario propio. Además, en virtud del último argumento que defiende la calidad genérica de las novelas picarescas, nos valdremos de los comentarios de Cervantes en el *Quijote* –“que no es mal testigo” como dice Florencio Sevilla¹¹–, para demostrar la conciencia de género que se hacía patente a principio del siglo XVII:

“–Es tan bueno –respondió Ginés– que mal año para *Lazarillo de Tormes* y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren”.¹²

Y añadimos de paso que ese tipo de referencias, tan claras, también se pueden encontrar en distintas obras picarescas: empezando por el *Guzmán* (“Saldrán mañana más partes que conejos de soto”¹³), también en el prólogo de la *Pícara Justina* (“la novia de mi señor don Pícaro Guzmán de Alfarache, a quien ofrezco cabrahigar su picardía”¹⁴), o por fin en el *A el lector* del *Estebanillo González* (“te advierto que no es la fingida de Guzmán de Alfarache, ni la fabulosa de Lazarillo de Tormes, ni la supuesta del Caballero de la Tenaza, sino una relación verdadera

picaresco y la novela, cit., pág. 332) y el *Guzmán* de Juan Martí, puesto que: “Puede decirse que a partir del *Guzmán* apócrifo de Sayavedra hubo conciencia expresa de una tradición picaresca [sin embargo no dejar de matizar, dejando claro el escepticismo que comentábamos anteriormente], pero ésta no se tradujo en una concepción precisa desde el punto de vista formal” (*El género picaresco y la novela*, cit., pág. 324).

¹¹ SEVILLA ARROYO, Florencio, “Presentación”, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001, pág. VIII.

¹² SEVILLA ARROYO, Florencio, *Miguel de Cervantes, Obras completas*, Castalia, Madrid, 1999, pág. 209 (I-XXII).

¹³ ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. José María Micó, Cátedra, Madrid, II, pág. 21, al *Letor*. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁴ LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. A. Rey Hazas, 4º Centenario, León, 2005 (con un “Estudio preliminar” de J. I. Ferreras Tascón), pág. 86. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

con partes presentes y testigos de vista y contestes”¹⁵). ¿Cómo dudar entonces de una cierta conciencia de género ya patente en la época?¹⁶

¹⁵ *Vida y hechos de Estebanillo González contados por el mismo*, ed. de Antonio Carreira y J. A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990, págs. 13, 14. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁶ Claudio Guillén fue quien lanzó en su momento la idea, después retomada y desarrollada por numerosos estudios. Así apunta acertadamente Cabo: “Se admite comúnmente, no obstante, que la conciencia genérica era una realidad en la época de producción de la literatura”. Sin embargo, como él mismo subraya: “No hay que confundir, por otra parte, conciencia de género con canon genérico” (*El concepto de género*, cit., pág. 10). Pues bien sabemos que son dos cosas muy distintas y que si bien es cierto que hay consenso en cuanto a la primera idea, sería mucho más arriesgado y discutible afirmar lo segundo, ya que, a todas luces, este “canon” no debió de haber existido de manera demasiado clara para los autores. Por lo que a esta cuestión se refiere, véase también la original apreciación, reciente, de Jannine Montauban, *El ajuar de la vida picaresca, Reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española* (Visor Libros, Madrid, 2003): “La particularidad que distingue a la picaresca de otras familias textuales, descansa en una paradoja que la convierte (como el marco del grabado de *La pícaro Justina*) en un género a la vez ‘abierto’ y ‘cerrado’: la ausencia de hijos biológicos de pícaros y pícaras impide la continuación de una saga familiar cuyos componentes puedan ser identificables en una genealogía, pero diseña un vacío codiciado por quienes desean adscribirse. La tendencia de la picaresca a la proliferación obedece a este deseo que ha asumido dos formas básicas: la filiación (presentarse como ‘hijos’ o ‘hijas’ de quienes consideran sus padres, por lo general de la Celestina, el Lazarillo y el Guzmán), y la afiliación (presentarse como ‘continuaciones’ especulares del modelo, por lo general del Lazarillo y del Guzmán). Ambas formas propiciaron desde la literatura el proceso de canonización, ya que al elegir un padre o una madre se reconocía un origen fundador que era necesario reproducir y, si era posible, continuar y mejorar. Subrayo a propósito desde la literatura para señalar que la formación del canon no se originó en las preocupaciones de la crítica (aunque en última instancia fuera ella quien lo reformulara), sino en la adquisición de una retórica que respondía a la necesidad de las obras postulantes de reproducir formulaicamente el santo y seña de aceptación. Reproducción obsesiva que –como se ha visto– se corresponde inversamente con la ausencia de reproducción sexual de los pícaros” (pág. 137). En la misma línea, ya había señalado Francisco Rico: “Pero nótese que las tales novelas se presentaban diáfana y deliberadamente como secuelas o rivales de ambas obras maestras [el Lazarillo y el Guzmán]: por no hablar de la continuación de «Mateo Luján de Sayavedra», la Pícaro Justina lo pregonaba desde el grabado de la portada; el Buscón era tratado de «émulo de Guzmán de Alfarache» ya en los preliminares del editor; el Guitón Onofre del licenciado González razonaba que «pues hay primero y segundo pícaro, justo es darle compañero». A decir verdad, en el momento de constituirse públicamente, la misma categoría de ‘novela picaresca’ miraba menos al «pícaro» de la realidad que al «pícaro» de Mateo Alemán”. (“Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, en *Edad de Oro*, III, 1984, págs. 227-239, pág. 232) Las ideas defendidas por Francisco Carrillo también apuntan hacia una dirección parecida: “Es hasta singular que dentro de la misma picaresca aparezca ese afán de autonomía de género. Guzmán se convierte en marido de Justina, Ginés de Pasamonte se compara a Lazarillo, Guzmán aparece en *La ilustre fregona*, (...). [Y concluye] Nuestras obras estudiadas, como ya señalamos, son un mensaje semiológico, cristalizado en una estructura narrativa autónoma y en un contexto muy específico”. (*Semiolingüística*, cit. pág. 150). Por último, véase también el interesante análisis de la cuestión que lleva a cabo David Mañero Lozano en el estudio introductorio de su edición del *Guzmán apócrifo (Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache)*, Cátedra, Madrid, 2007, págs. 29, 30); constituye una reflexión especialmente acertada considerada desde nuestro propio enfoque.

No obstante, y cómo acertadamente comentó Florencio Sevilla:

“Pero que el género fuese detectado por la conciencia literaria de la época, e incluso que fuese muy tenido en cuenta en el quehacer creativo del momento, no implica ni en manera ni en modo alguno que se percibiese ni se asumiese como patrón narrativo conformado por una serie de rasgos ineludibles e inalterables. Esto es: como plantilla novelesca trazada por una poética claramente delineada, tal y como pretendemos definirlo desde hace tiempo. Muy al contrario [afirma]: a buen seguir que ni los autores, ni los impresores, ni los lectores, ni nadie, en definitiva, a comienzos del segundo Siglo de Oro, se paró a codificar con detallismo alguno, con mirada crítico-literaria, las similitudes de forma o de contenido que hermanaban a *Lazarillos* con *Guzmanes*; ni siquiera lo hicieron las retóricas de entonces. [Y concluye, por tanto] Más bien parece que se trata de una asociación a bulto, hecha sin reparar en minucias de amo arriba o abajo – de quítame aquí esas pajas, íbamos a –decir –, que no testimonia nada más que la proximidad entre libros protagonizados por andrajos. Asociación que, por otro lado, tiene fácil y convincente explicación histórico-literaria”.¹⁷

Ahora bien, por lo que se refiere a la cuestión de qué obra, el *Lazarillo* o el *Guzmán*, inaugura este género, preferimos no extendernos demasiado. Consideramos que la pequeña obra anónima lo inaugura, o, mejor dicho, forma parte de manera indiscutible del género y da lugar a su nacimiento en la medida en que fue ella el modelo de Mateo Alemán unos años después. De este modo coincidimos con Carreter¹⁸ pero discrepamos con Parker¹⁹, por ejemplo, quien relega la obrita anónima a la categoría de prototipo y hasta pone en duda su categoría de novela picaresca; no obstante, pensamos que poco le resta o aporta al conjunto entrar en la polémica²⁰. Concluimos más bien con el acertado comentario

¹⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. VIII. La cita es larga pero no tiene desperdicio en cuanto que explica y justifica muy claramente la situación vivida entonces y hoy en día por la crítica literaria.

¹⁸ LÁZARO, *El «Lazarillo de Tormes» en la picaresca*, cit.

¹⁹ PARKER, Alexander, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, Gredos, Madrid, 1975.

²⁰ Véase el resumen de la misma que ofrece Garrido Ardila en su tesis doctoral (cit.), págs. 183, 184. Posicionándose a favor del *Lazarillo* tenemos, por ejemplo, a Lázaro Carreter, Rey Hazas, Sevilla Arroyo, Sieber y Alter, el propio Garrido y nosotros mismos. En contra,

de Florencio Sevilla, cuando opina sobre esos planteamientos de tipo semántico en la presentación de su antología de la novela picaresca española:

“No sólo damos por sentada la existencia incuestionable de tal categoría literaria, sino que además, parece que hayamos consensuado su entidad genérica y su naturaleza novelesca. Nos referimos, entonces, a la ‘novela picaresca’ para designar, acaso, al género narrativo mejor asentado en nuestros Siglos de Oro y más profundamente enraizado en nuestra tradición cultural. Importará bien poco, de nuevo, que se discuta su condición genérica, que se ponga en tela de juicio su categoría novelística o que se le regatee su raigambre estrictamente hispana. Continuaremos hablando, contra viento y marea, de la ‘novela picaresca española’, convencidos de que sabemos perfectamente lo que decimos, aunque no tengamos demasiado claro a qué nos referimos”.²¹

Esa última frase resalta, además, lo que veníamos diciendo acerca de las polémicas que suscita el género desde hace siglos. A pesar de un importante interés de la crítica hacia esta serie de obras, los problemas para definir una ‘poética’ satisfactoria han persistido hasta ahora. De hecho, hasta los propios críticos demuestran ser conscientes de ello. Escuchemos por ejemplo a Lázaro Carreter:

“Como ocurre con tantos conceptos operativos, el de ‘novela picaresca’ (...) se resiste enérgicamente a ser definido. (...) Se ha intentado caracterizarlo desde perspectivas morales, psicológicas, sociales, y hasta con distinguos de código penal, y siempre se topa con excepciones que, desde otra perspectiva, no lo serían. (...) Con tales antecedentes, parece

es decir, quienes consideran que el paradigma del género reside en otros títulos posteriores tenemos a Blanco Aguinaga (*Guzmán de Alfarache*) o Alfonso Rey (primera continuación del *Lazarillo* de 1555, el *Guzmán* de Alemán y el *Guzmán* apócrifo), así como a Parker y a Salillas para quienes la novela anónima no pasa de ser un mero “precursor” (ambos lo excluirían esencialmente por no ser Lázaro un verdadero delincuente); por último, citemos a Bataillon, que tampoco juzgaba muy conveniente considerar al *Lazarillo* como la primera novela picaresca. También plantea la cuestión Tierno Galván, véase las conclusiones que saca respecto a la misma (*Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1974, págs. 12, 13). Con todo, nos quedaremos con la resolutive conclusión de Félix Carrasco: “*Lazarillo* durante medio siglo, no fue más que una obra genial en solitario que portaba en germen el modelo virtual del nuevo género, pero de por sí fue históricamente irrelevante hasta 1599; es el éxito del *Guzmán* y la posterior aceptación de las dos obras lo que da existencia histórica al nuevo género (*La novela española en el siglo XVI*, Iberoamericana, Madrid y Vervuert, Frankfurt, 2001, pág. 220).

²¹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. V.

aventurado afrontar el problema; es más, se siente la tentación de abandonarlo (...) Sin embargo, a pesar de su naturaleza escurridiza y contradictoria, no es concepto el de ‘novela picaresca’ que pueda ser arrumbado sin más (...) En lo que voy a decir, debe verse una incitación a replantear el problema”.²²

Se trata pues de replantear un problema que ha sido planteado ya de numerosísimas maneras, aportando muchos puntos de vista interesantes a la hora de considerar el género picaresco pero sin que ninguna haya llegado a definirlo de manera realmente adecuada. Además, bien es cierto que algunos rasgos han sido mayoritariamente aceptados por la crítica: la tendencia satírica, a veces cómica, que queda patente con la simple lectura de las novelas, la importancia capital del protagonista en los relatos, o, según comentábamos antes, la tendencia de los autores a orientarse hacia cierto realismo, rompiendo con las antiguas formas narrativas más bien teñidas de idealismo e inverosimilitud. Sin embargo, a pesar de esas pocas coincidencias entre los críticos, los planteamientos son de lo más variopintos. En un intento de concretar mejor el problema, desde un punto de vista puramente literario, Fernando Cabo Aseguinolaza propuso una recopilación de los diferentes acercamientos críticos observados a lo largo del tiempo. Su trabajo *El concepto de género y la literatura picaresca* es uno de los estudios más completos y extensos sobre la novela picaresca publicado hace relativamente poco. En él habla de tres grandes tendencias críticas: el planteamiento referencialista, el formalista y el comparatista. Propone entonces un repaso del panorama crítico, dividido en tres fases fundamentales y expone, en un primer momento, como desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XX los críticos solían escrutar la narrativa picaresca desde un punto de vista referencialista, centrándose esencialmente en rasgos de índole contextual (condiciones socioeconómicas del momento,

²² LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, cit., págs. 195,196. Otros críticos han comentado esta problemática situación, empezando por Sevilla, cómo acabamos de ver, o Cabo, por ejemplo. Más recientemente, además, Garrido Ardila volvía a recalcarlo: “Lo cierto es que, a día de hoy y tras una centuria desde la publicación del polémico *Romances of Roguery* de Chandler (1899), contamos con un riquísimo corpus crítico, engrosado por las aportaciones de un sinnúmero de estudiosos, que nos permite acercarnos al concepto *novela picaresca* con ciertas garantías” (*El género picaresco*, cit., pág. 19).

situación social del escritor, origen étnico del mismo...), introduciendo la noción de realismo histórico. En esa primera categoría, como en las siguientes, transcribe el planteamiento de críticos cuyas aportaciones fueron consideradas más relevantes: José Luis Munárriz (finales del XVIII), Simonde de Sismondi (mediados del XIX), Chandler (principio del XX), C. Guillén, Miguel Herrero, Marcel Bataillon, Américo Castro, Blanco Aguinaga, Oldřich Jiř (todos de la primera mitad del siglo XX), etc. En segundo lugar, expone los principales planteamientos sostenidos por la tendencia llamada “formalista”, donde explica que se trata de una “línea distinta (...) orientada hacia un estudio inmanente de la serie literaria y las obras que la componen” (pág. 16), citando esencialmente a Lázaro Carreter y Francisco Rico. Empieza entonces una ‘nueva etapa’ en la consideración crítica del género picaresco mucho más atenta a la constitución formal de las novelas. Y por fin, Cabo Aseguinolaza repasa la tercera tendencia fundamental, a su entender: la comparatista, apoyándose en las teorías de Pesseux Richard, Saldaña, Del Monte, etc., y señala la “superación de las barreras espacio-temporales de un género reducido a la España del Siglo de Oro”.²³

Por otra parte, y más recientemente, Garrido Ardila también propone un repaso general de los estudios críticos dedicados a la picaresca; y lo hace siguiendo otro criterio distinto:

“Las aproximaciones críticas al concepto genérico *novela picaresca* pueden agruparse –como se hará en este volumen– con arreglo a los tres propósitos que las guían: 1) las concebidas como paradigma para la mejor comprensión del género; 2) aquellas que tratan de facilitar el análisis de ciertas obras de dudosa inclusión en el género, especialmente el *Buscón*, pero así también otras como *La pícara Justina*, *Marcos de Obregón* y algunas de Cervantes, y 3) los

²³ CABO, *El concepto de género*, cit., págs. 39, 40. Por otra parte, señalar que, paralelamente, Cabo menciona a otros dos tipos de reseñas críticas distintas a la suya: la de Heidenreich (con tres grandes tendencias: “(...) la positivista, que insiste en la picaresca como contragénero, en relación sobre todo a los relatos de caballerías, y como documento social. La segunda (...) se centran en la picaresca como fenómeno típicamente renacentista y, sobre todo, barroco. Y la última (...) coincide con un acercamiento concreto a la cuestión: el de Américo Castro” (pág. 17); y la de Ulrich Wicks (quien distingue entre “aproximaciones históricas o extrínsecas, las cuales tienden a plantear la picaresca en un marco socio literario preciso, (...) y aproximaciones ahistóricas o intrínsecas, que, por el contrario, prefieren evitar constricciones históricas o geográficas” (pág. 17).

paradigmas que han servido para la comprensión de una picaresca paneuropea, corpus este que se nutre de estudios españoles, franceses, alemanes, británicos y estadounidenses”.²⁴

En definitiva, la multitud de propuestas y teorías distinguibles se puede explicar tanto por lo escurridizo que resulta ser el género en sí, como por la pluralidad de tendencias y motivaciones a la hora de considerar el mismo: acercamientos motivados por el afán de dilucidar las causas del nacimiento del género en España, otros interesados en cifrar la esencia, temática o formal del género picaresco, otros deseosos sobre todo de clasificar a sus integrantes, y por fin, otros aún interesados esencialmente en periodizar su itinerario.

Nosotros también emprenderemos a continuación un repaso crítico que se propone evidenciar otro tipo de evolución: esto es, cómo, con el paso del tiempo, el centro de interés de la crítica se ha ido desplazando de lo semántico hacia lo formal, en un primer momento, y luego hacia cierto intento combinatorio de los dos elementos. En efecto, si bien inicialmente el contexto socio-histórico en el cual surgían los textos acaparaba, prácticamente, toda la atención, poco a poco, la morfología misma de las obras se convertiría en objeto esencial de estudio, principalmente con críticos como Lázaro Carreter y Francisco Rico (cuyos planteamientos consideraremos a continuación), relegando los contenidos a un segundo plano; y con ellos las teorías elaboradas durante décadas por numerosos críticos importantes: Fonger de Haan, Chandler, Pfandl, Herrero García, Marcel Bataillon, Alexander Parker Maurice Molho, Alan Francis, etc. No obstante, el tiempo ha mostrado que semejantes planteamientos debían de correr la misma suerte al ser ellos también superados por mentes quizás mejor dotadas –por retomar la expresión de Lázaro Carreter– que pusieron su empeño y atención tanto en lo semántico como en lo formal; hablamos, por ejemplo, de los acercamientos de Blanco Aguinaga, Antonio Rey Hazas, Florencio Sevilla, Klaus Meyer, Tejeiro Fuentes, etc. Además, cabe subrayar que esta evolución del ‘centro de interés’, podríamos decir, sigue una

²⁴ GARRIDO, *El género picaresco*, cit. pág. 20.

trayectoria en el tiempo bastante clara: resumiendo mucho, y según veremos con más detalle a continuación, podemos observar cómo la tendencia ‘referencialista’ dominó claramente durante el final de siglo XIX y toda la primera mitad del XX (a excepción, esencialmente, de Samuel Gili Gaya, y en menor medida de Américo Castro, volveremos a ello); mientras que la segunda mitad del siglo XX se caracteriza más bien por la abundancia de las propuestas de tipo ‘estructuralistas’ (aunque perviven todavía varios acercamientos ‘referencialistas’); por último, veremos cómo más recientemente, más o menos con la llegada de la nueva centuria, durante la primera mitad del siglo XXI, empiezan a florecer planteamientos más interesantes por más abarcadores y flexibles (y por ende menos reductores, pues se interesan tanto por el ‘fondo’ como por la ‘forma’ de las producciones literarias que nos ocupan). Son los que calificaremos de ‘eclecticos’ y los que realmente supondrán un avance y mejora significativos en la comprensión del género picaresco español.

Después de este repaso de los planteamientos críticos más relevantes –o por lo menos considerados como tales–, y tras la constitución de un *corpus* de obras que, a nuestro entender, forman parte del género picaresco, el objetivo que nos proponemos es demostrar, mediante un estudio minucioso de cada una de las novelas elegidas hasta qué punto son refutables algunas características propuestas hasta la fecha de hoy, y generalmente aceptadas por la crítica. Se trata de poner de relieve el carácter sumamente reductor de la mayoría de ellas, hasta revelar algunas ideas que consideramos erróneas, apoyándonos objetivamente en los textos mismos. Para eso, seguiremos la senda abierta por Florencio Sevilla, y expuesta en la presentación de su *Antología de la novela picaresca española*, donde sugiere cambiar el rumbo y seguir un método de investigación que procedería más bien de “lo definido a la definición”.

La idea será entonces alejarse todo lo posible de la subjetividad y atenerse a la realidad objetiva y empírica que presentan los textos mismos. Ellos, y únicamente ellos, encierran la información necesaria

para llegar a captar la esencia del género que buscamos definir de manera satisfactoria y global.

Para realizar esta tarea nos centraremos esencialmente en la propuesta de Fernando Lázaro Carreter (en cuatro puntos de la misma) por ser, como vamos a comprobar, fundamental, quizá la más importante y trascendental en la historia de la crítica sobre el concepto de la novela picaresca, –y eso a pesar de no ser, en nuestra opinión, nada adecuada para definir y caracterizar el género en su conjunto–; por otra parte, no dejaremos de considerar también, aunque sea brevemente, algunos supuestos rasgos más, evocados de manera recurrente –aunque equivocadamente–, por distintos estudiosos.

Por fin, en un tercer momento, y tras esta labor de validación/invalidación, procederemos a la presentación de nuestra propia poética para el género picaresco español. Esta última, elaborada gracias al estudio detenido y detallado de cada uno de los títulos de nuestro *corpus*, pretende recopilar las principales características verdaderamente definitorias de *todas y cada una* de las novelas, sin excepciones, subcategorías, etc. Además, en un afán de claridad, objetividad y coherencia con respecto a la segunda parte de este planteamiento nuestro (desmontar antiguas teorías basándonos exclusivamente en las propias obras), ilustraremos cada uno de los que consideramos rasgos definitorios y excluyentes con extractos de los textos.

Por último, por lo que al *corpus* de obras se refiere, recordamos que la comentada imprecisión y desacuerdos existentes a la hora de definir el género conllevan la ausencia de un listado cerrado de componentes. Como era de esperar, pues, cada estudioso baraja un *corpus* distinto en función de su particular enfoque e ideas. No obstante, la pertenencia de algunas obras como el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón* fue generalmente aceptada de manera casi unánime. Ocurre lo contrario con novelas como el *Alonso*, el *Marcos*, *La niña de los embustes*, etc. En nuestro caso, procuraremos abarcar el mayor número de obras posible, esforzándonos para adoptar una actitud no restringidora; proponemos, entonces, el siguiente listado, que a fin de

cuentas acaba reuniendo la mayoría de los títulos, alguna vez y por algún motivo, relacionados con el género picaresco español, a excepción de uno: el *Lazarillo* de 1555, que decidimos dejar fuera. Lo excluimos por considerar que pertenecería más bien a la tradición de la literatura de transformaciones que obvia total y lógicamente el efecto de realismo y verosimilitud, tan celosamente buscado por los demás autores propiamente picarescos, por un lado, y tan importante para la caracterización final del género, en nuestra opinión, y en la de numerosos especialistas también. En efecto, la maravillada historia que refiere el autor del *Lazarillo* de 1555, se asemeja más al procedimiento de transmutaciones que relatan historias como el *Asno de oro* de Apuleyo, y en este sentido nos parece que dista demasiado del cariz ‘realista’ que se esforzaron en transmitir tanto los anónimos autores del primer *Lazarillo* o del *Estebanillo González*, como Mateo Alemán y Quevedo.²⁵

Dicho esto, nos parece también bastante acertada una reflexión de Félix Carrasco al respecto:

“El periplo fantástico en el que el nuevo autor embarca al héroe, hombre de secano y muy apegado a tierra, ha sido la causa de la escasa aceptación de la obra. (...) Los críticos, por lo general, no le han prestado mayor atención, tildándola de descabellada y oscura. Sin embargo, la obra no deja de

²⁵ Apreciaciones como las siguientes abogan en la misma línea que nosotros; veamos primero la valoración que propone el propio editor de la novelita, P. M. Piñero: “la continuación antuerpiense del *Lazarillo* se nos descubre hoy como una obra configurada con elementos diversos, que proceden, en su gran mayoría, de obras que estaban en boga en aquellos años centrales del siglo XVI. Es, en primer lugar, una novela de metamorfosis al modo de Apuleyo y de los relatos lucianescos, en la que hay cabida también para el tema folclórico mediterráneo del hombre-peze, o pece Nicolao. En segundo lugar, el relato de transformaciones que es la parte central y esencial de la obra, recrea, paródicamente, una novelita de caballerías, en la que el autor juega con algunos mitos clásicos del mundo heroico...” (*Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, estudio introductorio, Cátedra, Madrid, 1988, págs. 63-64); Alberto del Monte por su parte declaraba: “La anónima continuación del *Lazarillo de Tormes*, publicada en 1555, ya no tiene nada en común con el género picaresco. Es un fábul de metamorfosis alegórica, estimulada por el mismo gusto que ya había motivado el *Diálogo de las transformaciones*, el *Crotalón* y la ya citada versión castellana del *Asno de oro* de Apuleyo, y se remonta a la tradición de la sátira lucianesca más que a la novela picaresca”. (*Itinerario de la novela picaresca española*, trad. de E. Sordo, Lumen, Barcelona, 1971, pág. 61); más recientemente, Jannine Montauban volvía a subrayar dicha idea: “Es precisamente la alegoría submarina la que ha impedido el ingreso de este *Lazarillo* a las nóminas picarescas: a pesar de reproducir a un personaje popularmente reconocido por los lectores, no fue capaz de reproducir las formas convencionales que sirvieron celosamente para definir el género” (*El ajuar*, cit., pág. 51).

tener su interés, aunque sólo fuera por documentar una lectura coetánea del *Lazarillo* y por las valiosas perspectivas que nos da sobre el arte del primer autor”.²⁶

Quizá por este motivo no dejó de ser incluido, por distintos especialistas, en la serie y en diversas antologías picarescas (como la de Valbuena Prat, o la más reciente de Florencio Sevilla). No obstante, seguimos insistiendo en que el mero hecho de reutilizar el mismo famoso nombre, retomar diferentes elementos de la trama original o enlazar con algún episodio de la misma (sobre todo el final), no basta, en nuestra opinión, para adscribirlo al género ni mucho menos, más bien, aceptaríamos la legítima teoría de David Mañero Lozano, cuando explica al tratar el tema de la conciencia genérica y del *Guzmán* apócrifo:

“En principio, y tomado de forma aislada, el hecho de que ‘Luján’ retome las andanzas de Guzmán desde el punto en que Alemán dejase al pícaro (...) no es suficiente indicio de una conciencia de la picaresca como género imitable; es decir caracterizado por una suma de rasgos preexistentes y a disposición de los posibles continuadores. Prueba de esto, sin ir más lejos, nos la ofrecía *La segunda parte de Lazarillo de Tormes* (1555), que enlazaba igualmente el comienzo de su narración con el final del modelo enunciado desde el título: «En este tiempo estaba en mi prosperidad y en la cumbre de toda buena fortuna». En efecto –añade el crítico, y es lo que realmente no interesa– los esfuerzos por lograr una conexión con el *Lazarillo* primigenio, del que se recuerda buen número de detalles, no pretendieron, como es sabido, sino atraer al lector mediante un marco narrativo que sirviera, por así decirlo, como reclamo comercial en el que insertar un tipo de narración sencillamente opuesta al *Lazarillo*”.²⁷

²⁶ CARRASCO, *La novela española en el siglo XVI*, cit., pág. 279.

²⁷ MAÑERO LOZANO, David, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán Alfarache*, Edición Cátedra, Madrid, 2007, págs. 26-27. Por otra parte, véase en el estudio introductorio la interesante justificación que propone el estudioso acerca de la conciencia de género manifiesta en el relato de Juan Martí, así como el detalle de los elementos que delatan los esfuerzos del autor para adscribirse al mismo respetando las pautas inauguradas por sus antecesores (págs. 28-29); concluye lo siguiente: “En conclusión, al calificar el narrador de ‘cosa común’ esta circunstancia comunicativa sólo presente hasta la fecha en las dos obras que, de hecho, recurrieron a ella con el resultado de un nuevo género literario, no puede sino admitirse que, ya en 1602, como primer testigo fidedigno, el *Guzmán* apócrifo constata una conciencia de la picaresca en tanto modelo genérico con su propia tradición y autonomía”. (pág. 29) Volveremos a este comentario, de manera más detallada, a continuación; pues esta idea de “circunstancia comunicativa”, formulada en su momento

Por todo lo dicho, pues, consideramos justo dejar fuera de nuestro corpus dicha obra, y limitarnos a incluir las siguientes:

- *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*; Anónimo, 1554.
- *Primera parte de Guzmán de Alfarache*; Mateo Alemán, 1599.
- *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, Mateo Luján de Sayavedra, 1602.
- *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*; Mateo Alemán, 1604.
- *Primera parte del Guitón Onofre*; Gregorio González, 1604.
- *Historia de la vida del Buscón, llamado Don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*; Francisco de Quevedo y Villegas, 1605?
- *La hija de Celestina, La ingeniosa Elena*; Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, 1612-1614.
- *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*; Vicente Espinel, 1618.
- *La desordenada codicia de los bienes ajenos*; Carlos García, 1619.
- *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes, sacada de las corónicas antiguas de Toledo*; Juan de Luna, 1620.
- *Lazarillo de Manzanares, con otras cinco novelas*; Juan Cortés de Tolosa, 1620.
- *Alonso, mozo de muchos amos y Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos*; Jerónimo de Alcalá Yáñez, 1624 – 1626.
- *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*; Alonso de Castillo Solórzano, 1632.
- *Vida de don Gregorio Guadaña*; Antonio Henríquez Gómez, 1644.
- *La vida de hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por el mismo*; 1646.

por Fernando Cabo, resulta ser una de las claves (la clave esencial podríamos decir incluso) de nuestra propia valoración poética.

I

LAS GRANDES TENDENCIAS CRÍTICAS SOBRE EL GÉNERO
PICARESCO

I LAS GRANDES TENDENCIAS CRÍTICAS SOBRE EL GÉNERO PICAresco

Las novelas picarescas europeas en general, y las españolas en particular, despiertan desde hace mucho tiempo atrás el interés de gran cantidad de críticos literarios y han generado innumerables estudios encaminados a definir su esencia.²⁸ Decimos ‘interés’, pero quizás podamos decir ‘frustración’, ya que, como intentaremos demostrar más adelante, ninguna propuesta resulta ser realmente adecuada y satisfactoria para alcanzar ese objetivo²⁹. Como puede suponerse, las metodologías con las que se han acercado al género los diversos estudiosos fueron múltiples, sin embargo se pueden agrupar en tres o cuatro grandes

²⁸ Escribía incluso Francisco Carrillo (hablando del *Lazarillo*, del *Guzmán* y del *Buscón*): “Cualquiera de las tres obras aquí estudiadas ha tenido un eco distinto en cada uno de los prestigiosos críticos de tantos que no han resistido a la tentación de estudiar la picaresca. No ha sucedido nada igual con ningún otro tipo de literatura española exceptuando el Quijote” (*Semiolingüística*, cit., pág. 145). Recientemente también, y en la misma línea, Jannine Montauban, en un original trabajo centrado en los conceptos de genealogía, paternidad y filiación alrededor de la novela picaresca, apuntaba: “Al igual que su objeto de estudio, la crítica sobre la picaresca cuenta con una larga genealogía cuya revisión es necesaria si se quiere emprender un nuevo acercamiento. Sólo una cuidadosa revisión permitirá evaluar qué aspectos lograron despertar el interés de los críticos, y de qué modo respondieron a los enfoques teóricos que enriquecieron su lectura. Por otra parte, las distintas corrientes teóricas que van desde el historicismo y la estilística hasta las más contemporáneas como la desconstrucción, el feminismo y el psicoanálisis han tenido en países como Francia y los Estados Unidos una recepción académica que ha ampliado enormemente el desarrollo y las perspectivas de dicho corpus. [Y añade] Situar-se frente a esa trayectoria no significa reconocer que todo lo que se pueda decir sobre la picaresca ya ha sido dicho, sino ser consciente de que ese enorme corpus crítico reproduce, si bien en otra escala, el sistema filiador de la picaresca: del mismo modo que el pícaro que se halla en la obligación retórica o convencional de relatar su origen para legitimar su discurso, no hay discurso crítico que no se legitime mediante una declaratoria de afiliación (o desafiliación) respecto de otros a los que reconoce como ‘padres’ ” (*El ajuar*, cit., pág. 58). Antes, había declarado: “El análisis de los discursos de presentación de los pícaros y pícaras permite observar que si el pícaro desea afiliarse a los modelos consagrados para legitimar su discurso, el discurso de la crítica recurre a los mismos mecanismos para insertarse y legitimarse dentro del sistema. Estos mecanismos varían de acuerdo a los intereses académicos en boga y a los avatares de conformación que definen la genealogía crítica y la convierten en una familia tan exclusiva y excluyente como la picaresca”. (*El ajuar*, cit., pág. 16)

²⁹ Recordamos que varios también son los estudiosos que comentan la susodicha situación y en apelar a “mentes mejor dotadas” en boca de Lázaro Carreter, o en comentar la necesidad de volver a zambullirse en el tema a fin de dar con una clave resolutive, entre los últimos Garrido Ardila (aunque considere paliar las lagunas con su propia propuestas; opinión que no compartimos, como veremos), y Klaus Meyer, por ejemplo.

tendencias: la *referencialista*, la *formalista*, la *ecléctica* y la *comparatista*.³⁰ Así, se pueden apreciar a lo largo de la historia distintos intentos de reconducir el proceso de investigación; varios han sido los críticos en proponer innovaciones a fin de acercarse a una respuesta aceptable para definir, delimitar o categorizar este problemático género.

Por otro lado, cabe recordar las polémicas existentes sobre la misma calidad genérica de las novelas picarescas, que pueden llegar a entenderse considerando lo difícil que resulta acotar adecuadamente el conjunto de obras. Algunos hasta acabaron cuestionando la validez de esta búsqueda, abogando lo innecesario de la tarea en sí y argumentando que si no se puede encontrar una poética definitoria de toda la serie, tal vez sea porque no existe tal género.³¹ Pero ¿cómo estar de acuerdo con semejante idea y dejar así de considerar genéricamente un conjunto de obras que irrefutablemente marcaron el panorama literario español?, negándole al “género narrativo mejor asentado en nuestros Siglos de Oro y más profundamente enraizado en nuestra tradición cultural” –para decirlo con palabras de Florencio Sevilla³²– la consideración que se merece.

Afortunadamente, otros muchos siguieron perseverando en el estudio de las novelas picarescas, perpetuándose el interés desde hace siglos, aunque cada uno desde unas perspectivas que consideramos

³⁰ Por otra parte, sabemos que las sendas recorridas por los estudiosos se han ido encaminando hacia distintas metas: definir al género mediante un listado cerrado de características esenciales, pero también delimitar un *corpus* de obras, determinar el origen de la picaresca (defendiendo o no su carácter inicialmente español) y en la misma línea considerar las producciones nacionales o/y extranjeras, fechar el transcurso de la misma en el tiempo, etc.

³¹ Este es el caso de Alfonso Rey, por ejemplo, quien declaraba en 1987: “El peso de factores dispares en la formación de la picaresca, la confluencia de tradiciones narrativas distintas y el perfil tan difuso que posee la sátira hacen inevitablemente parcial cualquier marbete caracterizador del género. Por un lado ‘lo picaresco’ no tiene una forma narrativa precisa. (...) De ahí la fluidez del género picaresco y la imposibilidad (práctica y teórica) de fijar unos límites que no existieron. Conviene, entonces, plantearse la idoneidad de la denominación habitualmente utilizada por los lectores de hoy” (*El género picaresco y la novela*, cit., pág. 328). En la misma línea, y aunque no deje luego de considerar el carácter irónico y satírico de la picaresca Peter Dunn también consideraba inapropiado reconocer la existencia del género (véase *Problems of a Model for Picaresque and the Case of Quevedo's «Buscón»*, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 49, 1982, págs. 95-105).

³² SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. V.

demasiado reductoras y unilaterales como para adaptarse a un género tan variable como éste. Así, como veremos inmediatamente, la crítica se ha enfrentado al problema desde distintos enfoques, pero siempre excluyentes en algún sentido. A nuestro entender, en definitiva, el motivo de muchos fracasos críticos sería la falta de ampliación del campo de consideración a la hora de aprehender las novelas, por una parte, pero sobre todo, la excesiva subjetividad que parece guiar a los estudiosos a la hora de enfrentarse a las fuentes. Por este motivo, hace unos años ya, Florencio Sevilla recomendaba volver a considerarlas desde un “enfoque globalizador”, radicalmente distinto al que se había manejado hasta entonces, sugiriendo también, en la misma línea innovadora, otro cambio de procedimiento: el de seguir una “trayectoria que parte de lo definido a la definición”.³³ Hay que entender lo definido en su conjunto, y en eso reside la novedad, frente a unas tendencias críticas que suelen fijarse esencialmente en el *Lazarillo* y el *Guzmán*, a la búsqueda de rasgos –semánticos o formales– reiterados en esas dos obras, con el mero propósito de elevarlos a la categoría de características ‘poéticas’ del género. Este recurrente método es el que tantas veces induce al error, restringiendo considerablemente las posibilidades de observación y, asimismo, empobreciendo el amplio alcance picaresco. De la misma manera, además, se reduce el campo del género entero ya que, por causa de este tipo de metodologías, demasiado rígidas como para poder abarcar obras caracterizadas por su diversidad, distintos críticos empezaron a proponer todo tipo de terminología diferencial destinada a disimular –en algún sentido– las zonas oscuras de sus estudios, en un último intento de hacer encajar en su planteamiento mayor cantidad de obras. Un ejemplo muy claro de esta tendencia lo constituye Oldřich Bělič³⁴ quien, atendiendo a tres rasgos estructurales (relato autobiográfico, estructura de viaje, y servicio a varios amos), llega a diferenciar, dentro de la picaresca, tres “corrientes”: la “picaresca”, la “seudopicaresca”, y la

³³ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. VI.

³⁴ BĚLIČ, Oldřich, *Los principios de composición en la novela picaresca; Análisis de textos hispanos*, Prensa Española, Madrid, 1977, págs. 37-77.

“antipicaresca”, presentando como representantes respectivos de cada categoría al *Guzmán de Alfarache*, a la *Pícara Justina*, y al *Marcos de Obregón*. En la misma línea se sitúa Alberto del Monte quien invita a distinguir entre “género picaresco” y “gusto picaresco”, estableciendo tres momentos fundamentales en su desarrollo: “nacimiento”, “apoteosis” y “agonía”. Por fin –y sin ánimo de agotar la lista– Lázaro Carreter³⁵ opera otro tipo de diferenciación, estableciendo una división entre “maestros” y “epígonos”. Vemos en este tipo de acercamientos poco más que recursos para paliar las numerosas zonas desatendidas por la crítica, cegada por procesos de inducción obstaculizadores y reductores; una especie de solución alternativa para poder abarcar mayor cantidad de obras.

Nosotros esperamos poder llegar a agruparlas y clasificarlas sin marginar determinados títulos, y sin tener que recurrir tampoco a

³⁵ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes*» en la *picaresca*, cit., pág. 198. Los ejemplos son numerosos, así podríamos citar también a Jenaro Taléns, quien habla de ‘picaresca’ para referirse al *Lazarillo*, al *Guzmán* y al *Buscón*; de ‘parapicaresca’ para referirse a la *Pícara Justina* y *El Coloquio de los perros*; y de ‘seudopicaresca’ para las novelas restantes. (*Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid, 1975); además, Alan Francis, utiliza los mismos términos (*Picaresca, decadencia, historia. Aproximación a una realidad histórico-literaria*, Gredos, Madrid, 1978, pág. 28). Wicks, por su parte, recurría a este tipo de solución distinguiendo entre ‘ficción picaresca’ y ‘modo picaresco’. Por último, vemos que en la actualidad sigue vigente el procedimiento, por ejemplo en boca de Garrido –aunque sea de manera más prudente, menos tajante a la hora de separar y formar grupos cerrados– quien reafirma en 2005: “(...) con Guillén coincidimos asimismo en la conveniencia de distinguir una suerte de gradatio en la asimilación del género por el conjunto de autores que son susceptibles de ser incluidos en él...” (*tesis cit.* pág. 180). Nosotros, si bien reconocemos el carácter cambiante y versátil de nuestro género, que, sin lugar a dudas, no ha cesado de evolucionar y modificarse en función de los tiempos y novelistas, pretendemos llegar a una definición del mismo que sepa representarlo en toda su diversidad y originalidad, sin la necesidad de recurrir –insistimos– a separadores que consideramos inoportunos, pero sin renunciar, tampoco, a la variedad que ofrecen las novelas picarescas españolas; por ende, preferimos formulaciones como la que propone Sevilla, que es la única, en este sentido, que podríamos aceptar: “(...) queda bien afianzado el primer pilar del acercamiento crítico aquí defendido: la novela picaresca ha de entenderse como serie narrativa pergeñada a imagen y semejanza del *Lazarillo de Tormes* y del *Guzmán de Alfarache*, según una poética implícita asumida intuitivamente. Incluso esto sería dando prioridad a los paragones detectados entres ambas novelas, pero bien podrían primarse las diferencia que los separan para dar un paso más y formular: «pergeñada a imagen y semejanzas del *Lazarillo* o del *Guzmán*», pues se aprecia a ojos vistas que los autores posteriores al ciclo de los *Guzmanes*, aun sin perder la referencia conjunta de ambos modelos, se acogen, indistintamente, ya al patrón anecdótico propio del *Lazarillo* (...), ya al sermonístico incorporado por el *Guzmán* (...). En tal caso [concluye], obtendríamos dos ramas legítimamente desgajables del tronco picaresco: por un lado, los títulos centrados en la acción, más conceptistas y satíricos; por otro, los interesados en la digresión o la prédica, más retóricos y conformistas; claro que no dejaría de ser siempre harina del mismo costal” (*La novela picaresca española*, cit., pág. IX). El subrayado es nuestro.

diferenciaciones poco concluyentes; más bien descubriendo rasgos inherentes al conjunto de novelas que consideramos picarescas, aceptando para eso su complejidad, sin ‘discriminación’, por una parte, y por otra, aferrándonos y guiándonos por la más estricta objetividad. En cualquier caso, y por último, cabe añadir que muchas de esas proposiciones han servido y sirven, de un modo u otro, para quien se interesa en captar lo que es la picaresca, y eso a pesar de que ninguna nos parezca del todo concluyente. Por ese motivo, intentaremos rastrear la evolución de las distintas tendencias críticas, desde el siglo XIX –incluso finales del XVIII– hasta la actualidad, con el propósito de ofrecer un panorama general de la crítica existente (o al menos la que se considera fundamental para un acercamiento y por qué no entendimiento del género; pues como se ha dicho ya, el corpus crítico es tan amplio y diversificado que nos tendremos que limitar a reseñar estos planteamientos que a todas luces resultaron los más trascendentales).

Antes, no obstante, para ir clarificando el terreno, empecemos por observar rápidamente los orígenes de las palabras ‘picaresca’ y ‘pícaros’. Desde un punto de vista etimológico el término ‘pícaro’ siempre se ha asociado a los pinches de cocina y a los ganapanes, por lo que la picaresca se abordó durante mucho tiempo desde enfoques referencialistas hacia una situación histórica determinada. Alexander Parker, en *Los pícaros en la literatura*, reseña la etimología de la palabra ‘pícaro’ arrancando en 1525, cuando “aparece por primera vez con el sentido de *pinche*, pero veinte años más tarde, ya significa *de mala vida*”, explica, y prosigue:

“el primer Diccionario de la Academia Española, de 1726, que refleja el uso del siglo XVII, define pícaro como ‘bajo, ruin, doloso, falta de honra y vergüenza’ ”.³⁶

Alberto del Monte, por su parte, en su *Itinerario de la novela picaresca española*³⁷, también propone una recuperación etimológica del término

³⁶ PARKER, *Los pícaros en la literatura*, cit., pág. 37.

bastante exhaustiva. Por ejemplo, menciona obras del siglo XVI donde aparecían distintas formas del vocablo: *Farsa llamada Custodia del Hombre* (1541-1547, de Bartolomé Palau), “en la forma de *picarote*” – específica–; o en la *carta del Bachiller de Arcadia al Capitán Salazar* (1548), “con la locución *pícaros de corte*”³⁸. Por lo que se refiere a la aparición del término en los diccionarios, afirma que se podía encontrar en el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, de Cristóbal de las Casa (Sevilla, 1570); por otra parte, al igual que Parker, señala su presencia en el *Diccionario de Autoridades* de 1726. No obstante, y al margen de su aparición en los diccionarios, el primero seguramente en percibir la existencia de una serie peculiar, eso es “en reconocer algo cercano a un género en relación a las obras de pícaros”³⁹, en boca de Cabo Aseguinolaza, fue Juan José López de Sedano, en su *Parnaso Español*, en la remota fecha de 1770. Sin embargo, a pesar de esta perspicaz observación, las obras de pícaros siguieron, durante bastante tiempo, siendo consideradas como parte de la narrativa cómica, primero, y de la de costumbres, después. La siguiente consideración relevante acerca de nuestras novelas, como entidad peculiar, la propone Juan de Andrés, en 1784, al diferenciarla, desde un principio, de la narrativa caballeresca y pastoril. Escribe:

“Otra especie de romances reynó entre los españoles, en los quales no se toman por argumento acciones caballerescas, amores heroicos, ni pasiones pastoriles, sino ingeniosas fraudes, y dolosas y artificiosas invenciones de los pícaros”.⁴⁰

³⁷ MONTE, Alberto Del, *Itinerario de la novela picaresca española*, traducción de Enrique Sodo, Lumen, Barcelona, 1971.

³⁸ Del MONTE, *Itinerario*, cit., pág. 11. Para mayor información etimológica véase también (limitándonos a algunos ejemplos) a Maurice Molho (*Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Salamanca, 1972, pág. 13), Vicente Zamora (*¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires, 1962, pág. 1) o, más recientemente, Jannine Montauban (*El Ajuar*, cit., págs. 61, 62).

³⁹ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 11.

⁴⁰ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 11 (cita a Juan de Andrés, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, 1784, pág. 495).

A partir de allí, se empieza a considerar a la picaresca como género particular e independiente, o más bien por aquél entonces, como “contra-género”; ésta fue la postura adoptada por José Luis Munérriz, muy a finales del siglo XVIII, o Claudio Guillén, para limitarnos a un par de ejemplos. Género o contra-género, pues, que aparece como mensajero de una reacción realista en una España decadente. En resumidas cuentas, como ya hemos dicho, la picaresca empezó a ser escrutada bajo los focos referencialistas, y por ende se quiso ver en ella cierto testimonio del contexto histórico, social y cultural española de aquella época. (A continuación proponemos algunos de los planteamientos claves de esta primera tendencia investigadora). Más tarde sin embargo, como adelantábamos, viendo lo poco concluyentes que resultaban este tipo de acercamientos ‘referencialistas’, los críticos procuraron cambiar el rumbo y desplazar su interés desde los contenidos, lo semántico, hacia la forma. Es la llamada ‘corriente formalista’. A partir de este momento los críticos comenzaron a fijar su atención exclusivamente en la estructura misma de los textos, en su construcción. Como parece lógico, este tipo de acercamientos no podía llegar a ser mucho más concluyente que el anterior, ya que de la misma manera, sólo se consideraba algún aspecto de las novelas: su morfología. Las dos aproximaciones de tendencia ‘formalista’ que mayor trascendencia tuvieron fueron las de Lázaro Carreter y la de Francisco Rico (enseguida volveremos más detalladamente sobre ellas). Sin embargo, ya adelantamos que a pesar de su intento de innovación, si bien se propusieron cambiar de estrategia en calidad de respuesta a la inoperancia de las metodologías anteriores, tampoco consiguieron mucho más, o al menos que no alcanzaron el objetivo principal de captar la verdadera esencia del género. Al interesarse, casi exclusivamente, por la composición estructural de los textos y por dejar fuera de consideración el ‘fondo’, no pudieron alcanzar una definición más amplia y abarcadora de las obras que pueden componer nuestro género. Además, cabe subrayar que son escritos que paralelamente a su planteamiento teórico no proponen ninguna lista de títulos considerados –o no– como integrantes del género picaresco. Podemos situar esa segunda tendencia de la crítica en la segunda mitad

del siglo XX. Además de estos dos últimos, varios son los trabajos que significaron, de algún modo, un cierto avance en la captación del género y la evolución del enfoque y camino crítico: por ejemplo los acercamientos de Oldřich Bělič (*Los principios de composición en la novela picaresca*) o de Alberto Del Monte (*Itinerario de la novela picaresca española*). Finalmente hubo que esperar los últimos años de esta centuria y sobre todo la primera década del siglo XXI para ver aparecer los primeros acercamientos que denominaremos ‘eclecticos’; y que son, sin lugar a dudas, los que verdaderamente constituyeron una mejora significativa, esencialmente por mostrarse más abiertos y menos radicales y reductores.

No obstante, y para no caer en esta tendencia generalizadora y excluyente que denunciamos, es importante recalcar que en realidad, a pesar de que se pueda delimitar distintas etapas en las tendencias críticas a lo largo del tiempo, hubo un poco de todo en cada época: por ejemplo en las propuestas de Samuel Gili Gaya, eso es durante la primera mitad del XX, ya asomaba cierta tendencia ecléctica; a su vez, el segundo periodo que delimitamos –aproximadamente– comporta los tres tipos de acercamientos que distinguimos; y ocurre algo similar con las posturas más recientes, entre las cuales todavía podemos encontrar resquicios del interés más llanamente referencialista, pero también estudios que versan casi exclusivamente sobre la forma y que no siempre han sabido combinar ambos elementos pese a ser la tendencia general del momento; en definitiva, es posible encontrar a representantes de cada corriente en cada momento.

En cualquiera de estos casos, como ya denunciamos, aparte del considerable problema de los centros de interés de los críticos, existió otro, común, además a los mismos: es decir, que si bien pecaban de reductores en cuanto a sus campos de observaciones, muy al contrario se mostraron, en general, mucho más sueltos y resolutivos a la hora de ampliar sus conclusiones y administrarlas a un conjunto que para nada se veía reflejado en las mismas. Eso es lo que venimos apuntando como un problema de ‘subjetividad’ –exacerbada en algún caso–, tan pernicioso a la hora de elaborar una lista de rasgos poéticos destinada a definir, de

manera supuestamente conjunta, una serie. En definitiva, deploramos el hecho de que más que caracterizar el género picaresco español, lo que se ha venido haciendo ha sido generalizar –subirse a la paja íbamos a decir– sobre el mismo. Dicha errónea tendencia quedará patente a lo largo de este repaso que constituye la primera parte de este trabajo, y más aún en la segunda (donde, en realidad, se tratará precisamente de ponerlo de manifiesto para luego enmendar los problemas que acarrea).

I. 1) HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XX

I. 1. a) Los Referencialistas

Como decíamos, pues, por aquel entonces –y durante mucho tiempo–, los relatos picarescos se consideran como documentos especialmente informativos; e incluso, según explica Cabo Aseguinolaza:

“un paso más allá en esta determinación referencialista lo constituye la consideración de lo picaresco, por encima de situaciones puramente coyunturales, como expresión del carácter español. La picaresca se juzga como el exponente más ajustado del lugar, el tiempo y las gentes entre las que surge; es literatura ‘esencialmente nacional’, que se va a caracterizar además por su valor realista”.⁴¹

Después de esas tempranas consideraciones difundidas durante el siglo XIX, el planteamiento más influyente en materia de picaresca fue el de Chandler, muy a principio del siglo XX, principalmente con su *Romances of Roguery*.⁴² Este crítico destaca la calidad de contra-género de la picaresca fijando su atención en la dimensión antiheroica del protagonista, frontalmente opuesta al de las tradiciones narrativas anteriores; también subraya su carácter cotidiano. Ese “cambio en la dimensión representativa” –para retomar los términos de Cabo– se explica entonces como fruto de circunstancias socio-históricas particulares que justificarían su “finalidad reformadora”.⁴³

Después de Chandler las ideas críticas acerca del género picaresco de mayor relevancia fueron las de Claudio Guillén; ideas plasmadas en

⁴¹.CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 13 (cita a Ticknor, 1854, pág. 66).

⁴² CHANDLER, Franck, *Romances of roguery: an episode in the history of the novel. In two parts*. McMillan, Nueva York, 1899. Se titulaba la primera parte: *The picaresque in Spain*, traducida al castellano bajo el título de *La novela picaresca en España*, España Moderna, Madrid, 1912.

⁴³ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 16.

Toward a definition of the picaresque ⁴⁴, donde formula, por primera vez tan claramente, una serie de rasgos presentados como características fundamentales de la picaresca: situación psico-sociológica dinámica que da luz al mito de un huérfano, pseudobiografía, punto de vista parcial y sesgado del narrador, de un autobiógrafo marginado que alcanza amplias conclusiones y pone al mundo en tela de juicio, mediante la sucesión de episodios relacionados entre ellos únicamente por el protagonista, etc. Se considera esta propuesta un avance con respecto a la de Chandler en la medida en que Guillén se propone ampliar el campo de observación; eso es, que deja de considerar solamente a la figura del protagonista con el fin de captar algo más y mejor el género. Desde del siglo pasado entonces, el enfoque referencialista de la crítica es el que domina el panorama literario; se ve en las novelas picarescas la expresión de cierto espíritu de reacción frente a una España decadente, que se presenta a modo de reflejos de distintos factores histórico-sociales, como el aumento de la pobreza, la mendicidad y la delincuencia, y donde se plasman varias cuestiones de índole ideológica y religiosa.

Por tanto, prácticamente todos los acercamientos propuestos a lo largo de la primera mitad del siglo se realizan desde el punto de vista de los contenidos. La postura de los numerosos críticos que trabajan en ese sentido es, generalmente, especular acerca de los motivos de la aparición del género en correlación con el contexto socio-histórico y justificar lo que consideran sus principales características en función del propio; asimismo suelen fijarse en una temática muy concreta y presentarla como base fundamental de las novelas, cuadre o no con muchos textos. Se trata, por tanto, de acercamientos basados esencialmente en lo ‘semántico’. Como ilustración de esta tendencia ofrecemos a continuación un breve resumen de las propuestas de algunos de los críticos más relevantes en esta materia: Fonger de Haan, Franck Chandler, Ludwing Pfandl, Herrero García, Marcel Bataillon, Américo Castro y Valbuena Prat. Son, entre otros, planteamientos que consideramos particularmente representativos

⁴⁴ GUILLÉN, Claudio, “Toward a definition of the picaresque”, en *Third Congress of the international comparative Literature Association*, La Haya, 1962, págs. 252-279.

de esta corriente crítica, por una parte, y sobre todo los que más trascendencia tuvieron a lo largo del proceso de captación del género, o sea los más relevantes para acercarse a un mejor entendimiento del mismo.

FONGER DE HAAN

A inicios del siglo XX, el hispanista holandés elige la novela picaresca española como tema de su tesis doctoral: *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*,⁴⁵ este estudio, a la par de constituir uno de los primeros considerables en cuanto a la valoración crítica del género, marca el principio de una larguísima serie de propuestas y planteamientos polémicos, destinada a arrojar un poco de luz sobre el mismo⁴⁶. La definición que propone entonces gira esencialmente entorno a la figura del protagonista, pues describe el género, *grosso modo*, como la autobiografía de una persona, real o imaginaria, que trata por todos los medios, lícitos e ilícitos, de ganarse la vida y que al relacionar sus experiencias con diversas clases sociales señala los males derivados de su observación: “The *novela picaresca* is the autobiography of a *pícaro*, a rogue, and in that form a satire upon the conditions and persons of the time that gives it birth”.

Unos años después, en otro estudio publicado en ocasión del homenaje a Méndez Pelayo, *Pícaros y Ganapanes*⁴⁷, de Haan vuelve a considerar el tema de los pícaros pero situándolos en su particular contexto. Tras un detallado repaso de los distintos modelos posiblemente influyentes en la formación del nuevo género, como lo son el Arcipreste de Hita, el

⁴⁵ HAAN, Fonger de, *An Outline of the History of the Novela Picaresca in Spain*, M. NijHoff, La Haya y Nueva York, 1903.

⁴⁶ A pesar de que el trabajo de Chandler viera la luz antes, en 1899, el de Fonger de Haan es anterior (escribió su tesis en 1895 y sólo se publicó en 1903). Fitzmaurice-Kelly, (en “Comptes rendus” de la *Revue Hispanique*, 10, 1903, págs. 296-301) plantea el problema de la demora de publicación que propició que Chandler volviera a escribir en la misma línea que este primero, repitiéndose asimismo ideas muy similares.

⁴⁷ HAAN, Fonger de, “Pícaros y ganapanes” en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, Vol. II, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, págs. 149-190.

Arcipreste de Talavera y Apuleyo, principalmente, procede a un exhausto rastreo de la aparición de la palabra ‘pícaro’ en las manifestaciones literarias anteriores, remontándose al año 1565 y hasta 1599, fecha en que el *Guzmán* “la hizo para siempre famosa, y desde entonces hay que buscar su definición en esta obra”⁴⁸. De hecho, la definición del estudioso está directamente basada en el texto de Alemán: se trata de un hombre “despedazado, asqueroso y desmantelado”⁴⁹, que por evolucionar en la miseria tiene que agudizar su ingenio y valerse de todo tipo de artimañas. Por ende, pronto la palabra adquiere también el sentido de “astuto, taimado, y que con arte y disimulación logra lo que desea”⁵⁰. Por último, observa cómo se acaba relacionando con los términos de ganapanes y esportilleros, oficios, como es sabido, de los más ruines. Por otra parte, Fonger de Haan busca en otras novelas picarescas una serie de calificaciones y características añadidas: los pícaros pueden llegar a ser también unos “enemigos del agua y del aloja (...) con lo cual andaban enfermos, roncos, enfadosos de aliento y trato, y los ojos encarnizados, dando traspiés...” (pág. 163); jugadores y gastadores (págs. 161 y 164); pero que llevaban una vida libre y feliz (págs. 167, 168). Por otro lado, conviene subrayar que este repaso está acompañado, cómo no, por un completo análisis etimológico del vocablo, considerando la evolución del significado a lo largo de los tiempos: empezando por la más tradicional acepción relacionada con el verbo ‘picar’ y el mundo del comer y de las cocinas (págs. 176, 177), pasando por la conocida mención a la región francesa de Picardía (págs. 178-180), y terminando con un paralelismo entre la actividad de esportillero y su nombre en árabe:

“se les puede haber motejado, ó ellos mismos pueden haber acostumbrado llamar la atención, con una palabra arábica muchas veces repetida (...) las letras *f, k, r*, constituyen en árabe una raíz que significa ‘ser pobre’, entre cuyos

⁴⁸ HAAN, *Pícaros y ganapanes*, cit., pág. 156.

⁴⁹ HAAN, *Pícaros y ganapanes*, cit., pág. 157; tomado del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán.

⁵⁰ HAAN, *Pícaros y ganapanes*, cit., pág. 161; tomado del *Guzmán* apócrifo de Mateo Luján.

derivados acaso se encontraría uno que suene como *pícaro* (...) imperfectamente oída y no entendida, fue transformada en *pícaro*”. (pág. 189)

En resumidas cuentas, podemos afirmar que todo su interés gira en torno a la figura del pícaro: sus características básicas, su modo de vestir, de comportarse y evolucionar en la sociedad, etc. Por fin, y viniendo a confirmar su inclinación crítica, el estudioso no deja de considerar el nacimiento del nuevo género en su contexto histórico social, en particular refiriendo varios ejemplos de ordenanzas contra los vagabundos y pícaros en distintas ciudades así como interesantes descripciones de los mismos: cantidad de ganapanes y pícaros con sus signos distintivos en diferentes lugares (caperuzas bermejas y verdes, respectivamente, en Castilla; en Zamora se contaban doce de cada, de azul y verde; en Salamanca se mencionan a veinticuatro ganapanes de caperuzas azules también pero doce pícaros con amarillas, etc.). Esta tendencia referencialista, en nuestra opinión, pudo llegar a cegar, de algún modo, a los estudiosos, ya que al estar tan absorbidos en lo que consideraban la relación de interdependencia existente entre el contexto y las producciones literarias no supieron ver más allá y dedicar a los textos mismos la atención merecida al nivel formal; de hecho, la valoración –muy positiva– que acaba proponiendo el holandés acerca del género picaresco español lo deja muy claro; escuchémosle a modo de conclusión:

“Una de las mayores glorias literarias de España, y acaso, ó sin acaso, la más duradera, es la de haber hallado con la novela la verdadera forma de la epopeya de la vida humana. (...) Y diciendo novela, no se debe pensar, en primer lugar, en la inimitada é inimitable obra de Cervantes, sino en la novela picaresca, que también «se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento, y donde todo triste ruido hace su habitación», como que se inspiró en la miseria y el desengaño de la realidad de la vida”. (pág. 149)

Con él, pues, se fijan los primeros cimientos de la crítica moderna; con él y con Chandler, cuyos planteamientos, al fin y al cabo, guardan bastante parecido y ven la luz a pocos años de diferencia.

FRANK W. CHANDLER

La primera frase del estudio de Chandler, titulado *La novela picaresca en España*, como era de esperar al ser él otro representante-precursor de esta ‘corriente referencialista’, se refiere al contexto que vio nacer a la picaresca:

“Las novelas de pícaros que florecieron en toda Europa al despertar del Renacimiento, encontraron su desarrollo primero y más característico en España en el género novelesco del llamado *gusto picaresco*”.⁵¹

Tras una completa labor de investigación sobre las posibles fuentes y modelos que influyeron sobre las novelas de este género, el autor acaba afirmando que a pesar de tantas influencias, “la novela de pícaros, con todo esto, se fue más bien desenvolviendo negativamente de la noción del antihéroe” (pág. 9). Volviendo a poner el acento en la figura del protagonista, la segunda parte de su estudio la dedica a su caracterización, vicios y virtudes. La explicación que propone Chandler al cambio de rumbo tan marcado que sufren en aquellos tiempos los modelos literarios es muy sencilla: el contexto socio-político y religioso español de la época y el paso del Renacimiento a la Contra Reforma propician las ganas de renuevo, el público se ha cansado ya de tantos tipos ideales y fantásticos y en esa coyuntura la novela picaresca llega como aire fresco. Con todo, el crítico la define como:

“groseramente real y ordinaria; es más, acusaba poderosamente y de todas las maneras, los elementos más ínfimos de la realidad”.⁵²

⁵¹ CHANDLER, Frank, *La novela picaresca en España*. (trad. de P.A. Martín Robles), Universidad de Columbia, España Moderna, Madrid, 1912, pág. 1.

⁵² CHANDLER, *La novela picaresca en España*, cit., pág. 10. Esta concepción de la picaresca como reacción frente a la literatura de corte más bien idealista cuenta tanto con detractores, por ejemplo Edmond Cros (*Protée et le gueux. Recherches sur le «Guzmán de Alfarache»*, Didier, Paris, 1967, págs. 79, 80), o Pfandl, como veremos a renglón seguido; como con adeptos, por ejemplo Alberto del Monte, quien se posicionó particularmente a favor de dicha idea. Véase también *supra*, nota 7, pág. 9.

Pues bien, en su opinión, lo que interesaría de ahora en adelante al público, además del carácter real de los sucesos va a ser el marcado afán de crítica que se desprende de estos textos. Crítica llevada a cabo, además, de un modo específico y original:

“En vez de pasar revista a las clases sociales, empezando por las más altas y acabando por las ínfimas, como sucedía en *La Danza de la muerte*, la novela picaresca tiende más bien a empezar por las inferiores y terminar con las más elevadas cuando se sigue en ellas un plan definido. (...) [Por tanto, acaba concluyendo Chandler] El pícaro es, pues, por su parte, no más que un pretexto, un eje alrededor del cual gira la descripción de la sociedad y sus maneras; (...) más que considerar al pícaro, se ha de tratar de considerar la realidad por instrumento de sus ojos”. (pág. 37).

Asistimos al primer ‘desplazamiento’ del protagonista, que pasa de ser la piedra angular de toda historia picaresca a un mero pretexto; esta es una idea que se seguirá debatiendo a lo largo de las décadas⁵³.

Por fin, situándose más bien en la línea de los llamados ‘comparatistas’ –tercera categoría que observaba Cabo Aseguinolaza en su propio panorama de la crítica picaresca– y terminando de confirmar la tendencia referencialista que caracteriza su postura a la hora de definir al género que nos ocupa, el autor explica:

“Empieza este género de la literatura por ser: en España, una revista de meras actualidades; en Francia, un principio de reconocimiento propio del antihéroe, y en Inglaterra, germen de estudio del carácter antiheroico. De semejante manera, las novelas picarescas inglesas concentran el interés en los actores individuales, las francesas en el aspecto formal y literario de la obra, mientras que la novela picaresca española converge su atención en la sociedad de esta manera crítica observada”. (pág. 48).

Lo cual, en última instancia, le llevará a considerar que, también a diferencia de Francia e Inglaterra

⁵³ Por limitarnos a uno sólo, citaremos el ejemplo de Edmond Cros, quien, en total desacuerdo con Chandler afirmaría que el pícaro, en la novela picaresca, lo es absolutamente todo: “il est tout dans l’oeuvre” (*Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans “Guzmán de Alfarache”*, Didier, París, 1967, pág. 362).

“En España, en cambio, las novelas picarescas fueron señaladamente *Libros de entretenimiento*; éste fue su fin, y sus autores, que gozan de lugar preeminente por su posición, cargo ó la misma categoría literaria, tomaban la vida del pícaro como otro asunto cualquiera”. (pág. 39)

Opinión ésta con la cual estarán en profundo desacuerdo diferentes críticos, entre ellos Miguel García Herrero, Enrique Moreno Baéz o Antonio Rey Hazas –detallaremos sus planteamientos más adelante–, y también nosotros mismos.

Tras todas esas consideraciones, y antes de proseguir con nuestro repaso, señalamos que Chandler procede al análisis de varios temas propios de las novelas de pícaros, reseña también las grandes partes de la sociedad contempladas por los protagonistas así como desde qué enfoques, y por fin, observa gran número de obras consideradas normalmente integrantes del género. Todo lo cual para llegar, ya al final del estudio, a la sencilla conclusión de que:

“Así que, si el público se había ido cansando de lo heroico en la novela, no era tampoco probable que el antihéroe dejara de aburrir, y ciertamente era de esperar que ocurriese pronto la vuelta a cierta especie de idealismo”. (pág. 230).

Por nuestra parte, ni creemos que se pueda achacar el nacimiento del género picaresco únicamente al hecho de que el público lector se haya cansado de lo heroico y de lo idílico, ni tampoco vemos en el fin del mismo los motivos que avanza Chandler; en nuestra opinión, más bien fue fruto de una mente y pluma prodigiosas que sorprendió y se lució asumiendo el desafío de cambiar rotundamente los rumbos de la literatura coetánea y la superó sin problemas; y por lo que a su ‘extinción’ se refiere, creemos que el agotamiento de las posibilidades de continuaciones, adaptaciones y alteraciones es la principal causa, así como el cambio y evolución tanto del panorama histórico-social, como del literario.

En cualquier caso, no se le puede negar el hecho de que con él se afianzan dos ideas de peso a lo largo de la historia crítica del género: la

idea de ‘contragénero’, primero, y la de ‘antihéroe’, segundo; ideas estas parejas con los presupuestos de reacción estrictamente literaria por una parte, y un marcado afán socialmente reformador. Así, pues, fue uno de los planteamientos de mayor relevancia con los que cuenta la tradición crítica sobre la picaresca española.⁵⁴

LUDWING PFANDL

Pfandl también empieza por observar y comentar los importantes cambios que sufre la España del Siglo de Oro. Además, desde un principio hace especial hincapié en el carácter fuertemente nacional del género picaresco:

“Cualquier género literario será tanto más nacional, cuanto más reciba su energía del propio suelo, sin verse contagiado por ideas y modelos extranjeros, y en cuanto se origine únicamente de las influencias nacidas de las condiciones de cultura y de las formas contemporáneas de la vida del pueblo. La novela picaresca española es un ejemplo de ello, de gran fuerza probatoria”.⁵⁵

A continuación, nos recuerda, como tantos otros, lo escurridizo que es el género picaresco a la hora de ser aprehendido, y se propone probar suerte, intentando responder, básicamente, cuatro preguntas:

“¿Qué es un pícaro en el sentido del siglo XVII?; ¿Cuáles han sido las interpretaciones dadas a esta extraña denominación desde el punto de vista de la historia del lenguaje?; ¿Cuáles eran los fundamentos y premisas de carácter popular, social, literario, etc., de la forma novelesca nacida en torno al concepto de pícaro? [Y después de todo] ¿Qué es una novela picaresca?” (pág. 292).

⁵⁴ Y si no, recordemos que Wicks, por ejemplo, allá en 1972, seguía considerándolo como la obra de referencia esencial en cuanto a picaresca. Fitzmaurice-Kelly, del mismo modo, y a pesar de considerar, personalmente y como vimos, mejor la propuesta de Fonger de Haan, no deja de subrayar el hecho de que, indudablemente, la de Chandler tuvo más éxito y más repercusión en la crítica posterior.

⁵⁵ PFANDL, Ludwing, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Gili, Barcelona, 1933, pág. 291.

A sus dos primeras preguntas contesta apoyándose tanto en los ejemplos de pícaros que proporcionan las novelas como en la etimología misma del vocablo *pícaro*; tras esta labor llega a la conclusión –similar a la de sus predecesores por otra parte– de que:

“El pícaro del siglo XVII es bribón y holgazán, vagabundo, desocupado, estafador, embaucador, miserable criatura digna de lástima, es un engañador, un cretino y un canalla sin ejemplo, pero no es un criminal. (...) La necesidad de vivir le hace desvergonzado y sin escrúpulos, pero a pesar del hambre y de los fracasos, del sol y de los aguaceros en lenguaje real y figurado, no quisiera ser otra cosa que lo que es, y no cambiaría su libre y despreocupada existencia por una sedentariedad honorable, a cambio de una cama y de un techo. Esto es lo general en el pícaro. En qué grado se separa del camino recto, a qué nivel descende y cuál será su fin, son detalles individuales que varían y dependen de la inclinación de cada cual y del influjo de las circunstancias”. (pág. 294)

Después de esta categórica caracterización del pícaro, Pfandl procura demostrar en qué medida las novelas picarescas se hacen reflejo del carácter nacional –tal y como lo afirmaba rotundamente al empezar su estudio–. En primer lugar, pues, se interesa por el marcado espíritu aventurero latente en las historias de pícaros y lo presenta como un componente lógico e históricamente coherente. Tras proceder a un breve repaso de las hazañas y éxitos de España durante los últimos siglos acaba concluyendo:

“El espíritu aventurero ya no era, desde hacía tiempo, privilegio de los paladines caballerescos, sino patrimonio común de un pueblo de conquistadores y de hidalgos”. (pág. 395)

Por tanto, presenta como un hecho natural, consecuencia de un contexto pasado muy concreto, el tono de las novelas picarescas, cuyos protagonistas, si héroes no son, aventureros sí.

En segundo lugar, “otra contribución nacional al nacimiento y formación de la picardía y con ella de la novela picaresca”, para decirle con sus propias palabras, tiene que ver con la caridad y la solidaridad. El tema de los vagabundos e indigentes en España siempre ha aparecido

como unos de los problemas a erradicar –la gran cantidad de leyes y la frecuencia de su promulgación pueden atestiguarlo–. Sin embargo, argumenta que se trataba de un mal sin solución en la medida en que “por motivos religiosos, cualquier propósito de proceder legal o penalmente contra los vagabundos” era prácticamente imposible. En este tema encuentra Pfandl su segundo argumento para reconocer el influjo totalmente nacional del género que aquí nos ocupa. En tercer y último lugar, contextualiza y nos presenta el tipo de vida de nuestros protagonistas, que suelen caracterizarse por sus incesantes cambios de lugar y amo, como fruto directo de otro elemento castizo:

“El orgullo religioso nacional y de raza, ya es sabido que enseñó al español de la era de los Habsburgos a mirar despectivamente, como algo inferior, toda clase de trabajo mecánico y manual”.⁵⁶

Por fin, y aunque le preste menos importancia, Pfandl hace alusión a un último componente clave para el nacimiento del género español:

“A tales condiciones preliminares nacionales y sociales se agregan determinados elementos folklóricos tradicionales, de influencia secundaria, es verdad, pero dignos de mención para que el cuadro resulte completo”. (pág. 298)

Siguiendo esta línea, el crítico dedica algunas observaciones a las que fueran las influencias literarias que pudiera recibir el género naciente, pero negándoles la tradicional importancia y también su supuesta condición de producto-reacción frente a las producciones idealistas:

“Se suele decir que aquel género no es más que una protesta y una reacción contra la novela caballeresca y la pastoril y toda la ilusión del amor idealista y las historias de aventuras. Cansados de los gestos heroicos y sobre todo del amor, quiso el público ver pintada la vida tal cual era. No lo creo, porque de haber sido así, no se hubiesen entregado tanto las gentes, en la misma época, a la novela caballeresca morisca de Pérez de Hita, y todavía más y durante más tiempo a la novela de

⁵⁶ PFANDL, *Historia de la literatura*, cit., págs. 297, 298. Como veremos, esta idea del desprecio hacia el trabajo, de la tendencia del español a practicar cualquier actividad antes que trabajar de sus manos será retomada por Marcel Bataillon, quien la desarrollará aún más asociándola al concepto del honor, tan importante en este contexto; volveremos a ello.

aventuras amorosas de *Persiles y Sigismunda*. En realidad no se trata de algo puramente literario, ni tampoco de una cuestión de simple moda en la lectura, relacionada con la fatiga del lector. La causa radica más profundamente. El picaresmo en la novela creció (...) porque nacía con tal naturalidad y casi diría tan necesariamente del ambiente espiritual, material y social, que por fuerza hubiese alcanzado el mismo desarrollo, aunque antes no hubiera habido Dianas y Amadís”. (pág. 299).

La cita es larga pero lo dice todo: reniega de la primera y común hipótesis –respondiendo asimismo a Chandler– y vuelve a insistir en las verdaderas causas de la aparición de las novelas picarescas en España.

Por otra parte, afirmaciones como estas son las que conducen a críticos como Cabo a afirmar que Pfandl lleva el positivismo al extremo y a hablar de “un referencialismo exacerbado e ingenuo”.⁵⁷

Ahora bien, como respuesta a su cuarta y última pregunta, ¿Qué es la novela picaresca?, el crítico propone tres categorías, tres patrones de novelas, en función de la finalidad y del tono de cada una de ellas: las de corte “idealístico-satíricos”, las “realístico-optimistas”, y las “novelesco-descriptivas”. No obstante, antes de entrar en más detalles, Pfandl hace notar que independientemente de la inclinación personal de cada autor se pueden reseñar algunos “caracteres generales y comunes”. El pícaro, o mejor dicho la autobiografía del pícaro –o “biografía fingida de un vagabundo”– aparece como el eje giratorio de estas novelas, y añade el crítico que se articulan alrededor de “una pintura satírica e irónica de toda clase de aventuras y experiencias en su sucesivo contacto con representantes de las diversas clase sociales” (pág. 300). El protagonista es presentado, nuevamente, como el único “lazo de unión, el resto es un constante ir y venir de figuras episódicas” (pág. 300). Lo que, por consiguiente, le lleva a concluir:

“No se nota ningún esfuerzo de construcción artística y un episodio sucede al otro con la falta de plan de la vida real”.⁵⁸

⁵⁷ CABO, *El concepto de género, cit.*, pág. 20. Aparte de esta valoración de Pfandl, recoge varios planteamientos del mismo estilo y los enlaza con la idea del ‘realismo’ de los textos picarescos (tema éste que trataremos más adelante).

Por último, en consecuencia, procede a la caracterización de cada una de las tres categorías que propone, así como de las obras que las componen. En primer lugar hay que recordar que para Pfandl, los autores de este tipo de novelas presentaban una pronunciada intención satírica hacia la sociedad en la que les tocó vivir; y así es como llega a distinguir tres tipos de actitudes:

“El concepto de la picardía les era muy familiar, porque sólo necesitaban observar la vida real. Y era ya cuestión de inclinación personal la manera como cada cual apreciaba esta clase y su actividad característica, y derivaba de ella un comentario serio o frívolo, para poner en él más profundidad o superficialidad”. (págs. 300, 301)

Ahora bien, considera que las mejores obras del género (a saber el *Guzmán* y el *Buscón*) pertenecen a la que denomina “idealístico-satírica”; entiende por eso el derrumbamiento de todo un mundo de ilusiones nacionales. Así lo explica el autor:

“Su novela picaresca, ya sea como sátira moralizadora (Alejandre de Alvarado) o como burlón pesimismo (Quevedo), no refleja nada menos que la humorística desilusión patibularia (...). Es la desilusión de un pueblo que lo puso todo en su honor, en sus altos ideales, en el sueño de su misión universal, y siente cruzar los pilares del orgulloso edificio de su existencia nacional”. (pág. 301)

Lo que diferencia los autores de la segunda tendencia, que tacha de “Realista-optimista”, viene a ser precisamente la ausencia de esta visión de la decadencia nacional, a consecuencia de lo cual, lógicamente según él, pierden mucho en profundidad. Considera entonces que las obras que representan a este tipo de actitud literaria se limitan a retratar una manera de vivir, “tan agradable como honrosa (...) En consecuencia –prosigue– sus novelas celebran la vagancia y se convierten, parte conscientemente y parte sin querer, en reclamos de la misma”. (pág. 302) Integran esta categoría la *Pícara Justina*, la *Hija de Celestina* y *Estebanillo González*.

⁵⁸ PFANDL, *Historia de la literatura*, cit., pág. 300. Esta idea será enérgicamente contestada posteriormente, en particular por el crítico checo Oldřich Bělič, ya lo veremos más adelante.

Por fin, el tercer y último grupo, se caracteriza más bien por su “forma novelesco-descriptiva”. Sus componentes colocan “la descripción colorista del ambiente en el punto central de sus narraciones y se convierte en forma de transición entre diversas clases de novelas”. Por consiguiente, casi las considera, más bien, unos cuadros de costumbres de cariz picaresco. Acerca de esta subdivisión concluye el crítico:

“Quiere ser espejo de la época y de la sociedad, y no le falta el sentido satírico; pero en vez de ser áspero y sarcástico, franco y abierto, es de caprichoso pasatiempo, inofensivo y sin energía y se propone más bien divertir que amonestar o enseñar. Sus representantes principales son Juan Martí, Vicente Espinel, García, Solórzano y Alcalá Yáñez”. (pág. 302)

De esta manera, el planteamiento de Pfandl constituye cierto avance para la crítica en la medida en que, primero, ya no se limita a la observación del protagonista en sí, como antihéroe, sino que ofrece una detallada presentación del mismo dentro del muy específico contexto español de aquél tiempo; y segundo (y sobre todo) porque amplía sus consideraciones al tono general de los textos y la intencionalidad de quienes les producían –todavía frente a este mismo contexto– de manera más específica. En este sentido podemos considerarlo, de alguna manera, como el precursor de otro tipo de ideas y planteamientos que cobraron más importancia en el futuro (por ejemplo de Bataillon, al apuntar ya la problemática del honor con respecto a su primer grupo, y sobre todo de Rey Hazas, entre otros, al calibrar las diferencias de implicaciones ideológicas en función del tono de los textos).

MIGUEL HERRERO GARCÍA

Miguel Herrero García exponía sus teorías en los años treinta, esencialmente a través de dos artículos publicados, el primero, en 1934 en *Acción Española*: “Ascética y picaresca”; y el segundo “Nueva interpretación de la novela picaresca”, en 1937, en la *Revista de Filología Española*. Su interés deriva hacia temas hasta el momento

menos explotados, de cariz religioso y moral; en eso reside la novedad e importancia de sus aportaciones.⁵⁹

En el primero de ellos, y en la primera parte del texto: *Génesis de la picaresca*, el crítico empieza por proponer varias posturas, justificaciones formuladas por la crítica de su tiempo para explicar la aparición de nuestro género. Las posibilidades referidas son tres: a) relacionar el nacimiento del género picaresco con la aparición de cierto “movimiento místico”, dentro de un contexto peculiar; aparece allí, por primera vez, el término “ascetismo”, que resultará angular en su propio planteamiento; b) explicar la aparición del género picaresco por una repentina “fiebre de inquietud emigratoria, de vagabundaje cosmopolita y aventurero que experimentó España en este siglo”; c) o por fin, también se intentó justificar esta nueva manera de novelar como “reflejo de la visión pesimista de la vida, propia de un pueblo penetrado de la doctrina que llama al mundo *Valle de lágrimas*”.⁶⁰ Idea rechazada de entrada por el crítico:

“La teoría del pesimismo cristiano es falsa en sí, y falsa en su aplicación. Ni España era un pueblo triste, ni los pícaros fueron héroes de tragedia. La vida picaresca es la más alegre, divertida y dulce vida del mundo”. (pág. 34)

Sólo es entonces cuando sí propone su propia interpretación:

“La génesis de este género novelesco creo que hay que buscarla en el movimiento de reforma que sacudió a España después del Concilio de Trento. Es el Renacimiento cristiano,

⁵⁹ Comentaba al respecto Tierno Galván: “El otro punto de vista general se refiere a la interpretación ético-teológica de las novelas más características del género. Lo formuló por primera vez como tesis general Miguel Herrero, quien estudiando los sermonarios españoles descubrió evidentes analogías de tono y contenido, a veces inserción literal, en el texto, entre los sermones de nuestro Siglo de Oro y las reflexiones –por lo común soliloquios- de algunos personajes de las novelas picarescas” (*Sobre la novela picaresca*, cit., págs. 17, 18). Si bien, como acertadamente observa este último: “No obstante, la propia generalidad del criterio destruye, como suele ocurrir, la eficacia metodológica del mismo. No hay ámbito cultural de nuestro Siglo de Oro que no esté impregnado de moral teológica e incluso de discusiones teológicas con repercusión manifiesta en la conducta moral. En toda Europa ocurría así, pero de modo especial en España por razones de sobra conocidas” (pág. 18); por tanto, esta tesis no nos vale para llegar a ser una característica distintiva y exclusiva del género picaresco español.

⁶⁰ HERRERO GARCÍA, Miguel, “Ascética y Picaresca”, en *Acción Española*, Vol. V (1933), Madrid, págs. 33, 34.

que busca el desquite del Renacimiento neo-pagano”. (pág. 34)

A partir de allí el crítico se dedica a observar y analizar el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* para llegar a poner de relieve la diferencia entre “vida lazarillesca” y “vida picaresca”; en su opinión la obrita anónima no es todavía picaresca, la califica solamente de “germen”. (págs. 37, 38) Distinción sumamente importante para seguir con su planteamiento ya que Herrero cifrará su propuesta esencialmente – o casi exclusivamente– a partir del *Guzmán*.⁶¹ En efecto, tras haber estudiado el modo narrativo de lo que él considera el primer relato picaresco, argumenta que “la novela picaresca que ahora nace, es un sermón al revés”; y tras haberlo argumentado mediante ejemplos sacados de la obra de Mateo Alemán, concluye:

“Hemos hallado la familia literaria de que forma parte la novela picaresca. Es un tronco que tiene dos ramas: los sermones y las autobiografías o confesiones de pecadores escarmentados, los pícaros. [Y habla de] Entronque común de dos cosas tan distintas como la ascética y la picaresca”. (págs. 39, 40)

Además, para apoyar esta teoría, en la segunda parte del artículo –en la cual opina sobre la pertenencia, o no, de distintas novelas generalmente consideradas picarescas–, Herrero argumenta que “Mateo Alemán se inspiró verosímilmente en las novelas didácticas de Raimundo Lull” (pág. 135); y a la pregunta ¿Hay enlace entre el *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*?, que él mismo plantea, contesta de forma negativa. Para al fin concluir, en la tercera parte, *Valoración del género picaresco*:

“Ahora creo que se ve clara y patente cuál es la médula de la novela picaresca; buscar la moralización interior del hombre, con absoluto menosprecio de las formas externas. (...) El arte

⁶¹ Esta tesis de Herrero será explotada en varias ocasiones, pero casi siempre con respecto al *Guzmán de Alfarache*, por ejemplo por Maurice Molho, quien distingue dos figuras en la obra de Alemán, la primera del pecador, y la segunda de un teólogo asceta (*Introducción, cit.*). También por Enrique Moreno Báez, quien explota la idea en varios estudios, por ejemplo *Lección y sentido del “Guzmán de Alfarache”* (CSIC, Madrid, 1948) y *Hay una tesis en el “Guzmán”* (R.U.B.A. III, 1945).

picaresco español opone a este ideal ético social el ideal ascético cristiano”. (pág. 141)

Por otra parte, como es lógico, toda su tesis va desarrollada en paralelo con una detenida observación e interpretación del contexto histórico.

El segundo artículo, *Nueva interpretación de la novela picaresca*, se inscribe en la misma línea de ideas. Cuatro años después, el crítico sigue con su misma argumentación acerca de la combinación entre ascetismo y picaresca, entre anécdotas y sermones, pero dando un paso más hacia el porqué del nacimiento del género en España. Para llegar a su conclusión, el autor emprende una comparación entre el contexto histórico cultural español y el de otros países europeos como Francia e Inglaterra, lo cual, una vez más, deja a las claras su tendencia referencialista. Pues bien, lo que pretende demostrar Herrero con este segundo trabajo es que el autor español plasma en sus novelas de pícaros la expresión de un estado de espíritu, de una coyuntura concreta vivida en toda Europa pero transmitida, referida, según distintos soportes: en definitiva, explica que lo que cuentan los autores españoles no es otra cosa que lo que pintan los franceses. Por tanto, en última instancia, su conclusión es la siguiente:

“La picaresca es un arte naturalista que tiene dos formas, una literaria y otra plástica o pictórica. Las circunstancias históricas de la Europa post-tridentina hicieron que en España se aliase la forma literaria del arte picaresco con la literatura ascético-concinatoria y se produjese un tipo híbrido de la novela sermón, mientras en el resto de Europa se producía la pintura de género y el grabado humorístico-satírico”.⁶²

Así las cosas, nos parece pertinente acordar al planteamiento de Herrero García la consideración que se merece esencialmente por su originalidad con respecto a sus antecesores; si bien sigue basando toda su propuesta de un modo meramente referencialista, abre la mente siguiendo otros derroteros, los de la importancia de lo religioso-moral tanto en el momento vivido como en el nacimiento del género; y los de proponer

⁶² HERRERO GARCÍA, Miguel, *Nueva interpretación de la novela picaresca*. RFE, XXIV, 1937, pág. 362.

modelos distintos: las cartas-confesiones.⁶³ No obstante, no nos queda más remedio que invalidar su propuesta por demasiado reductora y excluyente –como suele pasar, hemos apuntado este hecho en repetidas ocasiones y seguiremos haciéndolo a lo largo del repaso crítico que estamos efectuando–, pues desde luego no todas las novelas picarescas españolas presentan este componente teológico-moral hasta el punto de poder erigirlo a la categoría de elemento básico y fundamental de todo el género. Si bien es cierto que obras como *Guzmán de Alfarache* o *Alonso, mozo de muchos amos* nutren su discurso de numerosas digresiones de este tipo, no lo es menos que textos como *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, *Estebanillo González* o *La Ingeniosa Elena, hija de Celestina*, prescinden totalmente del elemento ascético-moral. Por tanto, rechazamos la teoría como definitoria de la serie en la medida en que, recordamos, para considerarlo como tal, resulta imprescindible que el supuesto rasgo o elemento clave para una poética del género, esté presente y característico en todas y cada una de las novelas de nuestro corpus. Dicho esto, no resta para que compartamos el concepto para con los textos que efectivamente lo presenten.⁶⁴

AMÉRICO CASTRO

Américo Castro es otro buen ejemplo de esta tendencia referencialista que se empleó en buscar la caracterización del género

⁶³ Del mismo modo, Lázaro Carreter se dedicará al estudio de la carta-coloquio con el fin de buscar y evidenciar confluencias y diferencias (véase nota 142, pág. 148 de este estudio); Klaus Meyer también, más recientemente, aunque para apuntar que no se pueden equiparar, al menos en el caso del *Lazarillo*, esencialmente por el carácter ficcional que deja entrever el autor anónimo (*La Novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Iberoamericana, Madrid y Vervuert, Frankfurt, 2008, véase pág. 49). En cualquier caso, las cartas-coloquio o las cartas-confesionales se han nombrado en multitud de ocasiones por la crítica –nosotros mismos lo explotamos para la elaboración de nuestra propia poética pero no necesariamente para subrayar ni argumentar el cariz ascético-moral de la picaresca española, sino también, por ejemplo, por ver en ellas la raíz dialogal que nos interesa especialmente a algunos.

⁶⁴ Sobre esta misma temática véase también, Prieto María Remedios, *Picaresca, ascética y miscelánea*, en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, pág. 647-666; y Blasco Pasual F. J. y González Marín M^a. Del Carmen, *Ascética, mística y picaresca*, Cincel, Madrid, 1981.

picaresco en función del contexto que lo engendró, aunque a su particular modo⁶⁵. Escuchémosle:

“(…) el pícaro es el antihéroe, y la novela picaresca nace sencillamente como una reacción antiheroica en relación con el derrumbamiento de la caballería y de los mitos épicos, y con la peculiar situación de vida que se crearon los españoles desde fines del siglo XV. La originalidad española consistió en oponer a la tradición popularizada de lo heroico, de la aventura tensa, una crítica vulgar, de ‘filosofía vulgar’. Visto así de abajo a arriba, el espectáculo del mundo iba a ser por demás divertido”.⁶⁶

Esta desacralización del héroe comienza, cómo no, por lo que Castro llama el “afán genealogista del primer gran pícaro” (pág. 426), “que cínica y agresivamente arroja a la faz del mundo su genealogía antihonrosa” (pág. 427). Con eso, asoma ya el polémico concepto del honor y la honra; idea que, según veremos, retomará con especial interés Marcel Bataillon. Además,

“en la novela picaresca el personaje central aparece previamente situado mediante un hereditario determinismo, prensado dentro de un mundo perverso del cual no podrá zafarse”. (pág. 428)⁶⁷

⁶⁵ Nos valdremos para ilustrarlo de las acertadas palabras de Cabo cuando explica que “Castro y Montesinos son la muestra, en suma, de que el referencialismo no es exclusivo de las orientaciones de índole positivista: ellos superan los planteamientos instaurados por aquella crítica, pero desde una perspectiva moral o social, reafirman la visión referencialista y, diríamos aun, la reducción del texto a síntoma de una realidad ajena, ya sea ésta de naturaleza social o histórica, ya se identifique con los autores o primeros receptores de los textos.(…) [además, opina y añade] Sin duda su continua atención a la calidad literaria de la picaresca y la firmeza, influencia y convicción de sus argumentos hacen de estas primeras aproximaciones de Castro a la picaresca un momento clave de la crítica sobre la serie.” (*El concepto de género, cit.*, pág. 23)

⁶⁶ CASTRO, Américo, “Perspectiva de la novela picaresca; Hacia Cervantes” en *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002, págs. 423-458, pág. 425. El concepto de ‘antihéroe’, como bien sabemos ya había sido trabajado por los importantes críticos anteriores a Castro que acabamos de reseñar (especialmente por Chandler); además la idea del perspectivismo tampoco es del todo original sino que ya fue señalada por Ortega, quien afirmaba que el pícaro “mira la sociedad de abajo arriba ridículamente escorzada” (véase Cabo, *El concepto de género, cit.*, pág. 22).

⁶⁷ Desarrollaremos este tema más adelante, en la segunda parte de este trabajo, donde estudiaremos la validez de distintos lugares comunes en cuanto a la picaresca española, en concreto el ‘origen vil’ y el supuesto ‘determinismo’ que llevaba parejo. En efecto, muchos han sido los estudiosos en defender la idea según la cual nuestros protagonistas venían marcados inexorablemente por su deshonrosa genealogía y asimismo destinados sin

Por tanto, queda claro que para el crítico estaríamos ante unas creaciones escritas no solamente para romper con la tradición anterior, sino que además se escriben desde el “resentimiento”, lo que, en última instancia, justifica también el tono a veces satírico y sarcástico de las mismas. El valor de estas teorías reside sobre todo en el hecho de que fue el primero en concederle tanta importancia al origen de los autores picarescos, defendiendo la idea según la cual estamos ante una “literatura de conversos”; idea ésta retomada y trabajada en varias ocasiones posteriores, esencialmente por Antonio Rey Hazas quien terminará de explotarla y desarrollarla.

Por ende, ya no importa sólo el contexto, en sentido amplio, sino que cobra toda su relevancia la particularidad del contexto español en sí:

“El panorama estilístico de esta época literaria (mesiánico, esperanzado, agresivo, crítico, irónico, grotesco, melancólico, desesperadamente pesimista) fue diseñado por circunstancias íntimamente españolas, más bien que pautado por tendencias de curso internacional”. (pág. 431)

Y añade en otro momento, entrando en más detalle:

“La casta de los cristianos viejos no sentían la menor necesidad de modificar sus creencias en el siglo XVI; su conciencia de supremacía se fundaba en ellas, y los triunfos imperiales de España abonaban la eficacia de tal *way of life*. Simultáneamente con los éxitos, había ido quebrándose la armonía antigua de cristianos, moros y judíos. Éste y no otro es el trasfondo de las críticas anticlericales en el siglo XVI”. (pág. 434)

remedio a la infamia, la imposibilidad de medrar en aquella sociedad, etc. En nuestra opinión, y como nos propondremos demostrar, esto no ocurre así en todas nuestras novelas picarescas sino que vemos en ello más bien el resultado de una mera generalización bien poco operante para el conjunto: ni todos los protagonistas hacen alarde de dicho ‘origen vil’, ni siempre eran ‘predestinados hacia el mal’. Una vez más, por tanto, vemos en este tipo de afirmaciones –elevada incluso a la categoría de característica *sine qua non* para el género– otro claro ejemplo de la problemática tendencia a generalizar de muchos estudiosos que ya hemos comentado; en efecto, si bien es cierto que éste fuera un rasgo interesante, hasta determinante para algunos títulos, al no serlo para todos tampoco merece ser retenido a la hora de definir la serie y un análisis más rigurosos de los textos, llevado a cabo con esmero y objetividad –y no con la subjetividad que denunciaremos –, permite comprobarlo fácilmente.

Ahora bien, en su introducción al *Lazarillo*, de 1948, parece prestar más atención a la forma del texto, o quizá mejor dicho a los cambios formales que acarreó este cambio de referencialidad en la literatura:

“Se ve, por consiguiente, cómo una nueva manera de narración aparece en la historia a favor de un estado de ánimo rebelde y agresivo. Los temas de amor y de esfuerzo caballeresco fueron reemplazados por el tema del hambre, expresado por quien la padecía”. (pág. 442)

De allí que concluya, como otros muchos desde entonces:

“Lazarillo, a causa de su nuevo estilo, contribuyó a la formación del género literario llamado novela”. (pág. 442)

A partir de cierto momento, pues, la tendencia claramente referencialista de Américo Castro se fue ensanchando al mezclarse con un nuevo interés hacia la forma misma de los textos; declararía entonces acerca del *Lazarillo*:

“Un primer motivo para tanta popularidad fue la forma audazmente autobiográfica, no usada antes, pues en los relatos de Boccaccio y de otros narradores, las vidas de los personajes eran sostenidas y llevadas por las palabras del autor. (...) El cambio de la técnica narrativa implica prescindir de los tópicos alegados por una larga tradición, que valía para el cuentista como un marco previo (...) en el cual se encerraba un relato congruente y bien trabado. El *Lazarillo* ofrece en lugar de eso una narración fragmentada y abierta que podía continuarse según, en efecto, hicieron otros escritores”.⁶⁸

El relato autobiográfico y el perspectivismo atrapan entonces el interés del crítico, “dando así, emblemáticamente, un tercer paso casi exigido por el propio desarrollo crítico” para decirlo con palabras de Cabo.⁶⁹ Asimismo, marca el principio de los estudiosos relativos a la primera persona y al punto de vista que esta conlleva; tras él, otros muchos críticos, como Blanco Aguinaga, Guillén, Belice, Lázaro Carreter y Rico

⁶⁸ CASTRO, *El “Lazarillo de Tormes”*, en *Hacia Cervantes*, cit., pág. 441.

⁶⁹ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 34. Además, en cuanto a la idea de “perspectivismo”, la califica de “su preocupación básica”.

(con quien culminará la cuestión), se propondrán analizar dicha circunstancia y sus implicaciones.

Por consiguiente, y como muy bien explica Cabo, si bien es cierto que “el perspectivismo diseñado por estos autores, sobre todo por Ortega, parte de concepciones referencialistas cuyo objetivo sería en algunos casos relativizar el valor documental del género, (...) no lo es menos que abren la posibilidad de aproximaciones más atentas a la configuración interna de estas obras”.⁷⁰ Sin embargo –y desgraciadamente podríamos añadir– todavía hubo que esperar para ver florecer las primeras propuestas realmente centradas en la caracterización formal de los textos; antes bien, dicha tendencia referencialista siguió imponiéndose prácticamente hasta mediados del siglo pasado. Como último ejemplo, estudiaremos a continuación el planteamiento, fundamental en el recorrido de la crítica, de Marcel Bataillon.

MARCEL BATAILLON

Este gran especialista de la literatura española del siglo XVI, asimismo, se inserta claramente también en dicha postura al hacer de la problemática del honor y la honra (hidalguía heredada, apariencia, limpieza de sangre, etc.) el motivo fundador y rasgo esencial de la picaresca española:

“Convencidos, por nuestros estudios acerca de la materia picaresca, de que ésta tiene como levadura no el interés o la antipatía hacia ciertas clases sociales miserables, sino los tormentos íntimos de determinadas clases de privilegiados, (...), que en esta clase de literatura caricaturizan la pesadilla causada por los problemas del honor hereditario, del reconocimiento de la *hidalguía* o de la entrada en la clase social de los *caballeros*”.⁷¹

⁷⁰ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 35.

⁷¹ BATAILLON, Marcel, *Pícaros y picaresca; «La pícara Justina»*, Taurus, Madrid, 1982, pág. 173.

Por ende, la primera parte de su estudio la dedica a un esbozo del contexto histórico en el cual nacieron las primeras novelas picarescas. Mediante esta labor de observación de la situación que se vivía en España por aquellos tiempos, resuelve la necesidad de responder a una pregunta importante para acercarse a un mejor entendimiento de las novelas de pícaros, a saber, si esos relatos pretendían, como se dijo en varias ocasiones, proponer un retrato ‘realista’ de la sociedad española del diecisiete. Esta es la conclusión de Bataillon:

“Nuestros estudios acerca de la *Pícara Justina* y acerca de las relaciones entre este relato y la vida de *Guzmán de Alfarache*, tal y como la concibieron Mateo Alemán y Martí, nos ha llevado a dudar seriamente de que el género llamado ‘novela picaresca’ sea la sencilla y pura pintura ‘realista’ de clases inferiores en las que pululan vagabundos y delincuentes, con ciertos reflejos de la atracción a la vida errante en los jóvenes de la buena sociedad del Siglo de Oro”. (pág. 167)

Y a renglón seguido, vuelve a insistir: lo realmente destacado de esos escritos es “la preocupación de láhonra’, externa y social, a la que los pícaros parecen, hacia 1600, llevar la contraria” (pág. 167). Así las cosas, el hispanista francés argumenta que la picaresca nace de la significativa antítesis “pícaro-hidalgo”, en el peculiar contexto histórico-social de la España del Siglo de Oro:

“En todas las naciones sin duda pertenece este rasgo a los prestigios de que se valen las clases dirigentes para hacerse ‘considerar’, es decir, hacer que todos reconozcan su rango social. La originalidad de España reside en su innumerable cohorte de hidalgos y escuderos miserables que tenían la pretensión de ser ‘honrados’ a toda costa”. (pág. 152)

Es en este gran marco que formaba aquella sociedad española, tan preocupada por sus estatutos, calidades y apariencia, donde el pícaro aparece como “la negación viva de esta honra externa” (pág. 177), también presentado como “la antítesis del escudero del *Lazarillo*, preocupado por su apariencia, que quiere vestir y tener una casa y un criado...”. (pág. 148)

Por otra parte, pero siguiendo siempre esta misma línea de observación, el crítico procede a un detenido análisis de la *Pícara*

Justina. Y resulta que la muy satírica novela de López de Úbeda confirma, en numerosos aspectos, su opinión; y eso, tanto acerca del ‘supuesto realismo’ del género –nos dice que el autor de la novela es “agresor y no pintor de la sociedad en que vive” (pág. 160) –, como a propósito de la fundamental temática del honor. Toda la trama de la historia de la famosa pícara está ingeniada con el fin de parodiar a las clases altas, especialmente a la Corte, explica el francés, ya que cree que el recorrido que efectúa la protagonista a lo largo del relato no es otro que el de la Corte de Felipe III en febrero de 1602. Así pues, explica en qué medida los dardos satíricos del autor iban dirigidos a “la camarilla de cortesanos a los que obsesionaban los miles de obstáculos puestos en su camino hacia los honores nobiliarios por la tiranía de la *limpieza de sangre*” (pág. 34). De la misma manera, la mayor ironía y provocación de la novela reside, por supuesto, en los orígenes y ascendencia de su protagonista: una *pícara montañesa*:

“La ironía multiforme de López de Úbeda (...), dirigida contra *leoneses, montañeses y asturianos* es la de un hombre que se ríe de su propia *impureza* en las mismas barbas de una minoría pseudo selecta que reivindica el monopolio de la *pureza* para monopolizar honores y prebendas”. (pág. 34)

Pero, como bien dice el mismo crítico, “no acabaríamos si quisiéramos enumerar todas las características que hacen de la pícara el vivo desafío a la honra tal como la sufría aquella España obsesionada por la hidalguía”. (pág. 161) Por tanto, después de haberles dedicado también unas líneas a los demás novelas claves del género acaba concluyendo:

“(...) pude comprobar cómo los temas favoritos picarescos se organizaban no alrededor del tema del hambre, de la indigencia y de la lucha por la vida, sino alrededor de la honra, es decir alrededor del tema de la respetabilidad externa, que se funda en el traje, el tren de vida y la calidad social heredada, ya que el pícaro es la negación viva de esta honra externa o porque desprecia tales vanidades...”. (pág. 177)

Vemos aquí también, y es lo único que nos falta por comentar, cómo se fue desplazando el interés desde el tema de hambre⁷² y de la lucha por la vida –ideas especialmente difundidas por Castro, según acabamos de ver, y consideradas durante mucho tiempo como temática central de estas obras por distintos estudiosos– hacia el de la honra:

“Nuestra investigación nos autoriza ya a concluir que las preocupaciones por la decencia, la honra externa y las distinciones sociales penetran toda la materia picaresca y sirven para explicar sus complejos contenidos mucho mejor que una voluntad de pintar de un modo realista los bajos fondos sociales”. (pág. 175)

⁷² Efectivamente fue un tema considerado durante tiempo como fundamental en la novela picaresca española –de hecho, ya en 1891, F. Garriga, definía la picaresca como la manifestación hispana de la novela de costumbres configurada en torno al tema del hambre (*Estudios de la novela picaresca española*, Hernández, Madrid, 1891); y, a pesar de la evolución de la crítica y de su cada vez menor relevancia, podemos comprobar cómo sigue despertando el interés de algún estudioso: por ejemplo, y recientemente, Ignacio Jáuregui Lobera publica un estudio titulado *Conducta alimentaria y sus alteraciones en la picaresca española* (Ediciones Díaz de Santos, Madrid, 2007), en el cual no duda en declarar: “Que el hambre sea un núcleo fundamental de la novela picaresca no es de extrañar. Y alrededor del hambre, determinadas conductas que también resultan obligadas ante la situación de necesidad” (pág. 176). Así, pues, defiende la idea (todavía de actualidad para él) según la cual: “El pícaro es un hambriento por insumisión, no quiere seguir el camino ‘normal’ de trabajar para vivir y comer (en el *Lazarillo* de H. Luna, Lázaro dice: «Porque siempre quise más comer berzas y ajos sin trabajar que capones y gallinas trabajando»); el trabajo no da lo que él pretende y para lograrlo bastan el ‘buen hacer’ y la fortuna. El pícaro es un revanchista que lo demuestra en su forma de hartarse cuando llega el caso. El hambre integra la figura humana del pícaro, la sociedad en la que vive, el entorno amenazador de su existencia, el despliegue de sus habilidades y el desarrollo de sus conductas. Lo ‘normal’ era considerar que el hambre mermaba las facultades y por ello los menos favorecidos (pobres y trabajadores manuales) debían quedar excluidos de las tareas más elevadas. En la picaresca la idea es la opuesta: el hambre aviva el ingenio, despierta la mente (*me hará luz el hambre*, dice Lázaro). La picaresca refleja una sociedad en la que quien conserva alimentos los ‘guarda’ con avaricia para conservarlos y gozar de ellos. Así que el ingenio es necesario para dar con los alimentos sin que el ‘guardador’ tenga noticia. Además añade un plus de morbosidad en las acciones, como bien dice un refrán citado en la *Pícara Justina*: «Lo hurtado es más sabroso»” (págs. 62, 63). En definitiva, según se propone demostrar el estudioso es que “Para poder comprender la conducta del pícaro, en cuanto a sus hábitos alimentarios, hay que partir, forzosamente, de una realidad social que fue cambiando radicalmente en los siglos XVI y XVII. La transformación de las condiciones de vida que se fue produciendo hasta llegar a esa ‘imperio sin pan’ resulta fundamental para enmarcar el nacimiento de una figura, el pícaro, en un contexto social que lo hace posible, lo facilita” (pág. 175). Por último, sólo apuntar cómo en su opinión: “El protagonismo del hambre alcanza su máximo en la obra de Quevedo. La casa del Licenciado Cabra es la mansión del hambre viva y el verdadero protagonismo es el de los mendrugos. Y en la escena de Pablos en casa de su tío, verdugo de Segovia, se muestra de forma fuerte y repulsiva el ansia de comer. El hambre ocasional [concluye] al que hemos hecho referencia se ve en toda la novela picaresca (en el *Buscón* pasan hambre hasta los estudiantes ricos) pero el hambre del pícaro lo vemos en los buscones, en los criados ocasionales, en los pobres y en los pícaros propiamente dichos” (pág. 63).

En este aspecto es justo considerar que el planteamiento Marcel Bataillon constituye un avance con respecto a los demás críticos positivistas anteriores y coetáneos suyos, en la medida en que apuntó hacia la necesidad de superar un referencialismo demasiado cerrado y reductor; y, aunque no significaría su abandono, sí se propuso demostrar “que la circunstancia que rodea lo picaresco es bastante más compleja de lo que se había pensado y que, por tanto, la serie no tolera el reduccionismo referencial como ‘explicación’ ”.⁷³ No obstante, también nos vemos en la obligación de rechazar la propuesta del hispanista como definición del género en la medida en que su campo de consideración es demasiado reducido, por una parte, y que por tanto nos remite, nuevamente, a esta lamentable tendencia generalizadora que termina limitando tanto el alcance de las novelas como su buena y completa caracterización y definición.

Como se ha intentando mostrar, pues, durante esta primera mitad del siglo XIX, prácticamente todos los acercamientos a nuestro polémico y escurridizo género se emprendieron siguiendo, más o menos, los mismos derroteros: fijación extrema en la contextualización de las producciones literarias y análisis, antes que nada, de sus contenidos y tonos.

No obstante, conviene resaltar una propuesta: la de Samuel Gili Gaya, que, si bien fue un caso aislado, debería haberse destacado sobre manera dentro del contexto crítico del momento: su lucidez y aventajamiento con respecto a sus compañeros merece ser subrayada y valorada en su justa medida.

I. 1. b) Los Eclécticos

En efecto, hacia mediados del siglo irrumpe en el panorama un planteamiento, sin duda alguna, más avanzado en la medida en que, por primera vez de manera significativa, supera con creces las meras

⁷³ En boca de CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 25.

metodologías de tipo referencialitas. Gili Gaya es, por aquel entonces, el primero en apuntar la imperiosa necesidad de considerar no sólo el fondo de los textos sino también su forma. Veámoslo con más detalle.

SAMUEL GILI GAYA

Así, fue uno de los primeros en poner el acento sobre la conjunción de características tanto formales como de contenido con el propósito de revelar que

“hay sí una evolución desde el *Lazarillo* hasta la disgregación final de los elementos picarescos; pero las fases de esta evolución no son sincrónicas, sino más bien determinadas por el desarrollo lento o tardío de gérmenes que, patentes o latentes, podemos descubrir en el mismo *Lazarillo*”.⁷⁴

Desgraciadamente su planteamiento no pasó del nivel teórico, y aunque se diera cuenta de lo fructífero que podía resultar semejante tipo de acercamiento en comparación con los tradicionales enfoques restringidos y excluyentes, no cavó mucho más hondo. Dicho eso, veamos cómo, efectivamente, ya reivindicaba la combinación de los elementos semánticos y estructurales a la hora de valorar una obra o un género. Así, basándose en esta visión de conjunto llega a distinguir los relatos de pícaros españoles como unas creaciones literarias especiales y originales:

“Es nuevo en cuanto a su forma y estructura, pero lo es más todavía por su espíritu, aunque tenga claros antecedentes en toda la literatura satírica y realista de los siglos medios y del Prerrenacimiento. [Añade a continuación] Notemos además que en todas las literaturas existen en abundancia novelas de vagabundos, pícaros, y hampones; pero sólo en la española han llegado a constituir un género característicamente nacional. (...) Nos hallamos por tanto ante un tema universal, al que España ha dado un desarrollo literario peculiar y único”. (pág. 81)

⁷⁴ GILI GAYA, Samuel, “La novela picaresca en el siglo XVI” en *Historia general de las literaturas hispánicas*, Vol. III, Vergara, Barcelona, 1969-1973, págs. 81-101, pág. 91.

Fuera de eso, los temas que considera a lo largo de su trabajo son más o menos los que se han venido comentando a lo largo de la historia. Desde un punto de vista temático, primero, observa la sátira social mediante el desfile de multitud de figuras de la sociedad, el pesimismo del hombre que en ella vive, y sobre todo del que tiene que vivir marcado por una herencia genealógica vil, como es el caso de los pícaros; la soledad y ausencia de vida afectiva de los protagonistas, así como cuestiones más hondas como las del supuesto realismo de esas obras, el también supuesto carácter moralista de los relatos de pícaros, es decir la dimensión ascética de las novelas del género (habla, pues, como otros – en particular Herrero García recordémoslo– de “un relato novelesco *ejemplar*”), etc. Para Gili Gaya “lo picaresco es una actitud ante la vida” y el resultado de esta actitud “es la desestimación de la vida, que es toda apariencia, sueño, vanidad de vanidades” (pág. 85).

En segundo lugar, los rasgos estructurales que considera el crítico, en la misma línea, son los más relevantes. Su propuesta básica está plasmada en el siguiente párrafo:

“Siguiendo la pauta iniciada por el *Lazarillo*, las novelas de su género van a tener casi siempre la misma estructura: el protagonista cuenta en forma autobiográfica sus propias aventuras: ‘crea vuesa merced’, ‘certifico a vuesa merced’, son las formulas habituales con que el narrador se dirige a sus lectores. (...) es una vida vulgar, sin dirección propia ni designios definidos, atenta sólo a vivir como pueda en este mundo tan poco estimable. No hace falta plan riguroso, ya que la unidad de la obra está asegurada por la presencia constante del protagonista”. (pág. 83).

También menciona, más adelante, como rasgos formales fundamentales, el servicio a varios amos y sobre todo la estructura de viaje. A este último, le otorga tanta importancia que hasta le atribuye la desintegración del género:

“El pícaro es un perpetuo vagabundo. (...) La ampliación progresiva del ámbito de su vida andariega va convirtiendo poco a poco la picaresca en novela de aventuras, hasta llegar a predominar ésta sobre aquélla”. (pág. 87)

En resumidas cuentas, podemos apreciar cierto avance con respecto a todas las propuestas anteriores, diseñadas, como ya sabemos, en función de un único punto de interés: lo semántico y la dimensión referencialista de las novelas.

Desgraciadamente, sus compañeros posteriores no supieron aprovechar esta senda abierta con tanta lucidez y casi no sacaron ninguna ventaja de la misma. Antes bien se volvieron a encerrar, en la inmensa mayoría de los casos, en vías unilaterales y demasiado poco abiertas y abarcadoras. Según veremos, en efecto, los planteamientos que llamamos de tipo ‘eclectico’ siguieron escaseando durante toda la segunda mitad del siglo XIX, a favor de las de tipo ‘referencialista’, todavía, y sobre todo a favor de las nuevas propuestas ‘formalistas’, que poco a poco fueron acaparando el panorama crítico.

I. 2) LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Si bien es cierto que, de alguna manera, durante la segunda parte de la centuria –aproximadamente–, se fueron dibujando claros cambios de rumbo, es de lamentar que no fueron suficientes ni acertados. Insuficientes, por una parte, porque pese a la ya clara inoperancia de la metodología dominante a lo largo de la primera mitad (referencialista), siguieron surgiendo propuestas de este cariz, es decir, estrictamente limitadas a la observación de los contenidos con respecto a un contexto determinado. Por otra parte, sin embargo, sí se puede observar una tendencia totalmente nueva aunque no más eficaz –en nuestra opinión–, y que a todas luces tampoco logró los resultados esperados; esa es la de atender, de pronto, y casi exclusivamente, el lado formal de las producciones literarias. En efecto, la tendencia general a partir de la segunda mitad del siglo XX fue nuevamente la de limitarse a focalizar nada más que una parte de los textos: esta vez, su estructura. A partir de los años sesenta, pues, los críticos empiezan a centrarse en la construcción de las novelas picarescas españolas, en su configuración estructural. Como era de esperar –y como procuraremos demostrar– éste no resultó ser un camino más fructífero.⁷⁵ Afortunadamente, hacia finales del siglo volvieron a ver la luz, e incluso a imponerse en algunos casos, acercamientos más completos y eficientes: esos son los planteamientos que denominamos ‘eclécticos’ como el de Fernando Cabo Azeguinolaza por ejemplo, que estudiaremos a renglón seguido.⁷⁶

⁷⁵ Siguiendo el mismo orden de ideas (y apuntando hacia las mismas necesidades que nosotros), observaba Enrique Tierno Galván al respecto: “Comienzan a abundar quienes se encierran con gusto en el mundo encantado del estructuralismo, olvidándose de que la literatura es una parte de un todo que tiene como tal prioridad metodológica y axiológica, y que el conocimiento de los fundamentos del todo, es decir de la sociedad en cuanto estructura de la convivencia, contribuye a dar base y sentido a las perspectivas parciales. (*Sobre la novela picaresca, cit.*, pág. 14)

⁷⁶ Nuevamente nos podemos valer de las palabras de Tierno Galván, ya que también describe todo el proceso del susodicho paso de una tendencia a otra (referencialista>estructuralista>ecléctica) en su trabajo sobre picaresca (*Sobre la novela picaresca, cit.*, véase págs. 11-15). Aunque de manera algo confusa, a nuestro entender, empieza por lamentar los excesos de los primeros y loar a los segundos, especialmente a Fernando Lázaro Carreter quien aparece como su principal representante; pero, después de todo, parece terminar preconizando acercamientos más afines a nuestra tercera categoría

Por lo pronto, veamos qué nos deparan los ya acostumbrados referencialistas del inicio de esta segunda mitad del XX. Después, nos dedicaremos a reseñar las propuestas ‘formalistas’ de más peso y trascendencia entre la crítica. Y por fin, nos fijaremos en las propuestas que, sin duda para nosotros, constituyen los mayores avances a la hora de entender y definir nuestro género.

I. 2. a) Los Referencialista

ALEXANDER PARKER

El primer representante de esta corriente crítica de la segunda mitad del siglo es Alexander Parker, quien “es buen ejemplo de la intransigencia crítica dependiente de la esencialidad temática, pues contempla el género a luz exclusiva de la delincuencia”, en boca de Florencio Sevilla⁷⁷. Y es que el crítico no podía ser más rotundo en su postura y afirmaciones:

crítica. A pesar de no compartir totalmente todas sus afirmaciones, veamos la valoración del proceso que propone, empezando por el primer paso: “Recientemente quien con mayor rigor, erudición y talento ha expuesto la autonomía de la crítica literaria en cuanto crítica literaria, es decir sin valorarla desde el punto de vista económico, sociológico, histórico o de otra clase, ha sido Lázaro Carreter”. Y opina al respecto (punto éste donde empezamos a discrepar): “La posición de Lázaro Carreter es, a mi juicio, la que corresponde a un crítico y estudioso de los textos literarios en cuanto tales textos literarios, que admite la necesidad de otros estudios que iluminen con diferente luz. El propio Fernando Lázaro recurre con frecuencia a argumentos históricos y sociales para acreditar o fortalecer sus puntos de vista. [Y añade] No parece, sin embargo, que todos los estudiosos del fenómeno literario en cuanto tal sean tan discretos”. Y, por fin, sentencia: “No creo que resulta ventajoso para los especialistas en problemas de crítica literaria encerrarse en los límites de las investigaciones de carácter puramente estructuralista. En ellas el conjunto de interrelaciones y referencias textuales al servicio de la obra literaria, vista como una totalidad que se satisface a sí misma encuentra su sentido, acaban por desvanecerse en una especie de idealismo que configura su propia realidad. Los ensayos de metodología y práctica de la aplicación estricta de categorías literarias y búsqueda del sentido interno y relaciones estructurales son un momento necesario para pasar a otros campos de mayor extensión, y, sobre todo, a una explicación que satisfaga la necesidad moral de entender la obra literaria como resultado de la realidad objetiva y no de la realidad subjetiva o de la que se inventa” (pág. 14). La cita es larga pero no tiene desperdicio. Ahora ilustraremos con ejemplos concretos dicha evolución en la práctica de la crítica literaria, procurando subrayar los elementos más relevantes, por una parte, y señalar, por otra, los problemas y limitaciones que presentan otros.

⁷⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. VII.

“la característica distintiva del género la constituye el ambiente de delincuencia. Esta atmósfera se inicia con unos antecedentes de vida miserable, aunque en general alcanza escalones más altos de la sociedad. Los orígenes de los protagonistas son casi siempre bajos. O bien nace o bien cae un joven en un medio ambiente de superchería y de robo, y aprende a abrirse paso en el mundo engañado y robando él también”.⁷⁸

Así, para Parker, la piedra de toque de las novelas picarescas es, sin duda, la figura del delincuente. No obstante, observa y comenta otros rasgos del género, empezando, como no, por el contexto histórico-social de la España de aquellos tiempos. Es entonces cuando acaba relacionando el nacimiento de los pícaros, en un primer momento, con los humanistas y erasmistas, y luego, con el movimiento y espíritu de la Contrarreforma.

En efecto, después del Concilio de Trento, se empezó a reivindicar

“una novela que postulase las verdades de la fe cristiana y un sentido de responsabilidad moral basado en los problemas actuales de la vida real y en la aceptación por medio del autoconocimiento, en vez del escapismo, de la fragilidad de la naturaleza humana y no de su heroísmo potencial”. (pág. 58)

Es pues, en esos textos religiosos de las últimas décadas del siglo XVII y de orientación y estilos renovados donde hay que buscar, en opinión de Parker, la explicación de esta transición de la novela idealista a la de cariz mucho más realista, ya que, explica:

“[A partir de este momento] la heroína de la literatura es una pecadora. [Porque] El hecho de que fuese una pecadora la hace paradigma de la realidad de la experiencia humana mejor que ninguna de las heroínas de los libros de fantasía”. (pág. 59)

Más adelante, afirma que los pícaros de nuestros autores sustituirán a las heroínas de esos textos religiosos. Por consiguiente, considerando las cosas desde este punto de vista, entra, él también, en desacuerdo con la

⁷⁸ PARKER, *Los pícaros en la literatura*, cit., pág. 39.

difundida idea que justificaba la aparición de las novelas picarescas como reacción frente a los relatos idílicos:

“La novela picaresca aparece, pues, como exposición del tema de la libertad, incluido el concepto de libertad moral. No aparece como antinovela en el sentido de parodia tácita de la ficción idealista. (...) Ciertamente las primeras novelas españolas pueden ser consideradas, históricamente, como reacciones contra las novelas pastoriles y de caballerías, pero no como sátiras de las mismas, sino como alternativas. En ellas no encontramos signo alguno de parodia de las narraciones fantásticas como confiesa el *Quijote*”. (págs. 55, 56)

Ahora bien, acaba de aparecer otro tema de interés para el crítico –siempre enmarcado en este contexto histórico social y religioso al cual relaciona cada rasgo del género que nos interesa–: el tema de la libertad. En un primer momento subraya el autor en qué medida tanto los autores de novelas picarescas como los pícaros mismos, muchas veces “dedican cantos de alabanza a la vida libre”, pero en seguida aclara:

“Por cada vez que aparece el tema de la libertad en la literatura española de los siglos XVI y XVII en forma de alabanza de la vida sencilla, aparece noventa y nueve como un problema de disciplina moral. [Y prosigue, llegando a nuestro tema] Esto viene expresado de forma más explícita en la literatura religiosa que, (...) presenta, del principio al fin, incontables alegorías en las que el hombre entra en el mundo, creyendo que es un camino de libertad para descubrir que se trata de un camino de esclavitud a causa de la pasión y los sentidos. [Pero por fin concluye] Así es, exactamente, como Alemán presenta el problema de la delincuencia en el *Guzmán de Alfarache*, y en este contexto cultural e histórico, es donde debe ponerse el origen de este tipo de ficción realista”. (pág. 55)

Finalmente, siguiendo todavía esta misma línea, termina subrayando la última y más importante relación de causa-efecto, esta vez en cuanto a lo que para él constituye, por encima de todo, la piedra angular de las novelas de pícaros, es decir, repetimos, el ambiente de delincuencia:

“Lo que el movimiento de reforma religiosa dio a la novela fue la ‘verosimilitud’ y la ‘responsabilidad’ que parecía necesitar y que no podía encontrar en las ficciones idealistas: el deseo de retratar a los hombres como son con el fin de abrir los ojos de los lectores sobre las miserias de la naturaleza humana y sus mentes a la necesidad de prevenirlas o remediarlas, lo que, en la práctica, produjo un serio interés por la delincuencia”. (pág. 63)

Por último, notemos que Parker también propone algunas observaciones sobre el recurrente tema de la comicidad, considerado por numerosos estudiosos –y que nosotros mismos desarrollaremos en nuestra propia propuesta poética–:

“El nuevo género ha oscilado entre dos extremos. (...) entre demasiada seriedad con poca materia cómica, por un lado, y por el otro, una falta total de seriedad”. (pág. 97)

Pero al ser para él el tema del delincuente lo más importante, también tratando el tema del tono –en este caso cómico– acaba concluyendo:

“El problema consistía en buscar el tono exacto para presentar la delincuencia como tema de una novela”. (pág. 97)

Por tanto el planteamiento de Parker, si bien no es del todo original, sí tiene el mérito de intentar desarrollar temas ya explorados (concretamente el de la delincuencia) siguiendo criterios distintos⁷⁹; no obstante seguimos pensando que fue iniciativa malograda, y eso esencialmente por partir de una metodología equivocada. Al limitarse a escrutar una sola cara de las novelas, al interesarse únicamente por un solo aspecto de tipo semántico, era imposible pretender dar con la clave

⁷⁹ Aunque mucho antes, Rafael Salillas, por una parte y sobre todo, pero también Pfandl, de alguna manera, ya habían explorado y explotado el tema de la delincuencia, Parker, lo lleva al extremo al presentarlo como la única y gran piedra angular del género. Además se propone seguir derroteros diferentes al situarlo dentro del muy concreto contexto de la Contra Reforma, al presentarlo como una alternativa impuesta, casi, por dicho contexto: también revisita la cuestión del nacimiento del género con respecto a la literatura de corte idílico, etc. Por otro lado, su radicalismo a la hora de defender la importancia de la delincuencia supera con creces a sus antecesores; en el caso de Pfandl, por ejemplo, no dejaba el crítico de especificar que si bien se trataba de aventuras llenas de picardías (cómic, ridículas, sucias, etc.), “en plan de fullería pero sólo excepcionalmente criminales” (*Historia de la literatura*, cit., pág. 300).

definitiva, con la esencia del género. Además, por si fuera poco, Parker constituye también un clarísimo ejemplo de esta tendencia generalizadora que rechazamos. Ya hemos apuntado en varias ocasiones este problema de la demasiada subjetividad que parece guiar, a menudo, a los estudiosos; pues este caso lo vuelve a demostrar: pues no se pueden tachar a todos nuestros protagonistas de delincuentes, o si no, recordemos a Marcos o a Alonso, incluso al propio Lázaro... Una vez más entonces, ¿cómo aceptar un supuesto rasgo característico que en realidad no se ajusta con todas las obras que forman la serie que nos ocupa? Por ende, rechazamos la propuesta definitoria del crítico, a la par que condenamos su modo de enfrentarse a la serie y de extender arbitrariamente y sin justificación ninguna sus conclusiones, aunque la realidad de los textos no lo permita.⁸⁰

GONZALO SOBEJANO

Otro ejemplo de crítica integrante de esta tendencia centrada antes en lo semántico que en lo formal es Gonzalo Sobejano, cuyas ideas expone, en particular, en *Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador*.⁸¹ Destacando por la novedad y originalidad de sus opiniones, Sobejano defiende que una novela picaresca debe contar, fundamentalmente, con

⁸⁰ En la misma línea, años atrás Tierno Galván formulaba una apreciación con respecto a la propuesta de Parker parecida a la nuestra, tanto por lo que tiene que ver con la idea en sí, como acerca de esta perniciosa manera de aplicarla indebidamente al conjunto de novelas picarescas: “Parker tropieza con alguna dificultad para incluir en su única nota definitoria a todas las novelas del género y aplica el método, a mi juicio incorrecto, de excluir las que no se adaptan. (...) No me parece que el ambiente de delincuencia defina la novela picaresca, entre otras razones por la multitud de obras que no son picarescas cuyo argumento y personaje central corresponden al concepto de delincuencia. Además, no es del todo cierto que el ambiente del *Guzmán de Alfarache* sea exclusivamente delictivo. Abundan los períodos en que Guzmán vive en un ambiente ‘integrado’ en la sociedad respetable y respetada según el criterio de la época; lo mismo ocurre a don Pablos, el personaje de Quevedo. (...) No es, a mi juicio sentencia entonces Tierno Galván el ambiente de delincuencia criterio bastante para llegar a una explicación global que sirva también para perfilar los confines y métodos de quienes investigan desde el mundo encantado. Con los mismos o parecidos títulos se podría defender como nota definitoria el elemento escatológico que en mayor o menor grado no suele faltar en las novelas picarescas, pródigas en excrementos, vómitos, malos olores, etc.”. (*Sobre la novela picaresca*, cit., pág. 17)

⁸¹ SOBEJANO, Gonzalo, “Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador” en *Studia hispánica in honorem Rafael Lapesa*, Vol. III, Gredos, Madrid, 1972, págs. 467-485.

dos parámetros imprescindibles: locuacidad y crítica.⁸² Presenta, entonces, la combinación de estos dos rasgos como especialmente definitoria del género, puntualizando además que si bien es cierto que el hablar mucho sí puede haber sido significativo tanto en la literatura anterior como la posterior, no resta para que el hecho adquiera una dimensión particular y distintiva al mezclarse dicha locuacidad con un marcado afán crítico que acaba caracterizando particularmente el género picaresco español:

“dos cualidades estimo primordiales: el pícaro habla mucho, y habla –con típica frecuencia– para censurar las acciones ajenas y aun las propias; *locuacidad*, pues, y *crítica*, o sea: *locuacidad crítica*”. (pág. 467)

Prosigue más adelante:

“tal es, según creo, la íntima disposición que mueve en la mayoría de los casos al autor picaresco: vaciarse por la boca, morirse por hablar: contra todos en general, contra ninguno en particular; sabiendo que lo más cuerdo es el silencio, pero no pudiendo dejar de dirigir hacia los hombres su irritado sentido de la injusticia”. (pág. 469)

Además, el crítico considera confirmada su teoría al comprobar que ésta encaja perfectamente con la famosa propuesta de Lázaro Carreter⁸³:

“A la luz de esta locuacidad crítica pueden aclararse los elementos básicos del relato picaresco, los cuales, iniciados por *Lazarillo* y desarrollados en el *Guzmán*, son los tres que ha especificado concisamente Fernando Lázaro Carreter: a) la autobiografía de un desventurado sin escrúpulos, narrada como una sucesión de peripecias, con fórmula radicalmente

⁸² Dos elementos con los cuales también contaremos a la hora de formular nuestra propia proposición poética, aunque los explotaremos desde otro enfoque –pues nos quedaremos con la denominación de ‘oralidad’ y ‘sátira’–. En todo caso coincidimos en el hecho de que tanto el carácter crítico de las novelas, como la locuacidad de los protagonistas –eso es la impronta marcadamente oral que se desprenden de los textos–, son elementos claves, que también retuvieron nuestra atención en el momento de definir la narrativa picaresca española; lo veremos con más detalle en la tercera parte de este trabajo.

⁸³ La sacralización de don Lázaro Carreter en cuanto a la poética de la novela picaresca es un hecho de todos sabido –aunque no siempre justificado–, hasta se suele tomar como referente principal en la materia –y eso independientemente de lo acertadas que resulten sus pesquisas críticas sobre el género que nos ocupa; veremos enseguida lo que opinamos de su propia propuesta poética–.

diversa de la que caracteriza a la *novella*; b) la articulación de la autobiografía mediante el servicio a varios amos, como pretexto para la crítica; c) el relato como explicación de un estado final de deshonor”. (pág. 470)

En función de estos dos parámetros “primordiales” procede a una valoración de las novelas más comúnmente consideradas como picarescas: de *Lazarillo* dice que no es el más locuaz ni el más crítico pero que, aún así, lo es; del protagonista de la obra de Alemán comenta:

“Es, *Guzmán de Alfarache*, modelo de pícaros, quien, desenvolviendo las direcciones germinalmente encerradas en el *Lazarillo*, otorga decisiva magnitud a la locuacidad crítica”. (pág. 470)

De Pablos opina en cambio:

“En el *Buscón* apenas hay locuacidad, pero sí crítica: una crítica medulada en las acciones y las figuras”. (pág. 477)

Acerca de *La pícara Justina*, no obstante, concluye justo lo contrario: se trata de una protagonista muy locuaz pero que carece del cariz crítico, al igual que el *Estebanillo* que más que nada es cínico, con el objetivo de hacer gracia. En esta línea se sitúa también el *Alonso*, quien igualmente habla mucho pero sin la vehemencia que podía caracterizar a sus predecesores. Y como para consolidar su teoría, Gonzalo Sobejano añade incluso, al final de su estudio:

“Conozco las varias etimologías que se han propuesto de la voz *pícaro*, y no voy a proponer una nueva; pero perdóneseme el capricho de asociarla por un momento con otras como *pico*, *picaza*, *picotear*, *picante*”. (pág. 485)

En definitiva no podemos dejar de atribuir a esta propuesta de Sobejano más mérito que a otras anteriores –y posteriores– ya que, si bien es cierto que estos dos rasgos, por interesantes que sean, no bastan en sí para definir el género en su conjunto, al menos parecen adecuarse a un número infinitamente mayor de títulos que otros ‘monotemas’ –si se nos permite la expresión– defendidos como característicos de la serie

cuando no representaban a más de dos o tres novelas (como el tema de la delincuencia por ejemplo, o el supuesto rasgo del servicio a varios amos que estudiaremos más adelante). Con todo entonces, aunque nos parezca insuficiente y peque de reductora también, aceptamos la idea mantenida por el estudioso –e incluso llegaremos a servirnos de ella para desarrollar la nuestra–, y la consideramos un avance significativo en este panorama crítico.

MAURICE MOLHO

Maurice Molho, a la zaga de Marcel Bataillon, ve en las novelas picarescas, en los protagonistas de esas novelas “la encarnación del antihonor”:

“Él es un pordiosero y más que un pordiosero. Su indigencia social es el resultado de una pobreza de sangre y de alma que le limita en sus movimientos, en sus aspiraciones y en sus pensamientos. En otras palabras, un pícaro español es, ante todo, un hombre sin honor”.⁸⁴

Además, en esta cita asoman otros dos elementos apuntados frecuentemente también por la crítica: por una parte la mención a la cuestión del famoso ‘origen vil’, y por otra, la alusión al determinismo social que supuestamente conlleva. De hecho, añade al respecto:

“si el honor se hereda, el antihonor también se hereda. De tal padre, tal hijo. El pícaro nacido de padres viles está llamado a no ser más que lo que su linaje le permite ser: nacido mal, vivirá mal. Su destino será la Abyección”. (pág. 24)⁸⁵

En realidad, pues, además de estos ya famosos temas, podemos decir que Molho llega a considerar muchas de las supuestas características que se han asignado al género picaresco a lo largo de los

⁸⁴ MOLHO, Maurice, *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. de A. Gálvez Cañero, Anaya, Salamanca, 1972, pág. 20.

⁸⁵ Nos ocuparemos de esta cuestión del ‘origen vil’ y del determinismo que conlleva en la segunda parte de este trabajo, para debatirla y cuestionarla (pues no nos consta que todos y cada uno de nuestros protagonistas hagan alarde de tal condición, ni tampoco que estén ‘predestinados’ hacia el mal).

años: el anticlericalismo y/o lo ascético que pueden presentar algunos títulos (especialmente el *Guzmán*, a quién dedica un detenido estudio), o la llamada ‘estructura de viaje’, también comentada, etc. No obstante, lo realmente fundamental, en su opinión y al igual que su predecesor y compatriota Bataillon, siguen siendo los temas del honor y la honra, la apariencia, etc. De hecho, su primera conclusión importante viene directamente ligada a esa temática: él considera que *Lazarillo* y *Guzmán*, en realidad, son dos pícaros antitéticos; y en la misma línea, también señala al *Buscón* como un caso especial:

“Todo el pensamiento picaresco se basa en esa dialéctica, de la que Quevedo se libera, al rechazar toda discusión sobre el antihonor hereditario de un pícaro cristalizado en su picaresmo, al que opone (...) el honor positivo, indiscutible e indiscutido, de Don Diego”. (pág. 155)

Circunstancia ésta que le lleva a sentenciar:

“Así, pues, en menos de tres cuartos de siglo, del *Lazarillo* a *La vida del Buscón*, el pensamiento si invierte, y al invertirse, se extingue”. (pág. 156)

Por otra parte, y sumándose así a la polémica, Molho también aborda la cuestión del realismo y de la relación que existía entre el nuevo género picaresco y las demás formas literarias de la época. En definitiva, su postura es la de negar el carácter estrictamente realista del nuevo género como reacción frente a la literatura de corte más idílico:

“Así, el mundo picaresco no es menos mítico que el otro, al que no destruye, pero al que opone, en todo momento, una mitología inversa”. (pág. 10)

De forma paralela, el francés estudia el “vínculo estrecho que existe entre la novela picaresca y la mendicidad”, para decirlo con sus propias palabras, y así es como describe al pícaro:

“Él se contenta con su miseria: es un pobre de quien se desconfía (equivocadamente o con razón) porque es pobre. Pide limosna”. (pág. 16)

Y resulta que, precisamente en aquellos momentos:

“Los libros de los mendigos picaban la curiosidad del público, ávido, (...), de descubrir los bajos fondos. De aquí la boga de esas obritas escritas para divertir y advertir”. (pág. 19)

Por tanto, una vez más, la estrecha relación entre creación artística y el contexto histórico está clara.⁸⁶ La recurrencia en el tratamiento polémico de determinadas cuestiones también: en este caso, por ejemplo, la del realismo, pero sobre todo la que se refiere a la problemática del honor y el mensaje ideológico que, en opinión de muchos, subyace en la picaresca.⁸⁷

ALAN FRANCIS

Otra figura ilustrativa de la tendencia referencialista tardía la constituye Francis Alan; expone claramente su planteamiento en *Picaresca, Decadencia, Historia*, trabajo en el cual se propone analizar las distintas novelas picarescas en función, por una parte, de tres temas esenciales: el honor, la religión y España, y por otra, de la toma de posición de cada autor a la hora de tratarlos. Este procedimiento, dice,

⁸⁶ Aun siendo así, y como acertadamente observa Cabo, en el caso del francés (y en eso reside el interés y destacable de su aportación): “No se trata ya de propugnar una relación, más o menos determinante, de la serie con el contexto social, sino de entender aquélla como la adopción de una postura definida ante una situación concreta” (*El concepto de género, cit.*, pág. 29).

⁸⁷ Unos años después, y aunque sea desde un criterio de estudio distinto –el de la semiolingüística–, Francisco Carillo volvía al tema y comentaba al respecto: “El pícaro se mueve entre el estamento eclesiástico y el secular, causantes de toda la problemática social e ideológica, alternando entre amos clérigos y caballeros, y cuando aparece un villano como el buldero del Lazarillo no hace más que aludir a la caterva de aprovechados serviles que rodean la administración pública al servicio del rey. La estructura profunda de la picaresca es descubierta por el contexto situacional que presenta en primer plano el problema social, religioso y moral de los cristianos nuevos. Si en el contexto la honra está antes que la moral, la respuesta de la conciencia intelectual es la burla de la honra por el pícaro. A esto se reduce la estructura de la picaresca, toda su acción es una burla ante la impostura. Si es una burla ante los guardianes de la ideología o inquisidores, no sólo es para ellos. No se trata de una burla exclusiva contra las prácticas inquisitoriales, sino contra todas las falsificaciones e imposturas de personas, cosas, documentos y lugares. (...) La secuencia ‘infamia-lucha-fracaso’ anuda la estructura de los textos picarescos con la estructura de un contexto de impostura. –Y añade incluso– El pícaro como individuo y la honra como plaga social llevan a sus espaldas toda la significación de la picaresca en una perfecta conjunción de texto y contexto” (*Semiolingüística, cit.*, págs. 155, 156).

“nos ha ayudado, en la presente obra, a agrupar a los escritores mismos en tendencias generales, y a comprender y valorar así sus novelas como totalidades plenas de sentido: a comprenderlas, no como artefactos exteriormente estéticos, sino como obras de arte verdadero, rebosante –en sus mejores momentos– de vitalidad crítica y ética”.⁸⁸

Entonces, a partir del uso que cada autor hace de esos tres ingredientes fundamentales, Alan reseña dos grandes etapas en la evolución del género picaresco: una primera fase, “la fase inicial” del género (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón*, *Marcos de Obregón*, *La pícara Justina*), en la cual las obras se caracterizan por el tratamiento sistemático de esos tres temas –aunque de manera distinta–; y una segunda fase, la de las obras “seudopicarescas” (también denominada, en un primer momento, “picaresca decadente”).⁸⁹ Esta segunda fase la subdivide, a su vez, en dos categorías: la de los autores “conformistas” (*La hija de Celestina*, *El donado hablador Alonso, mozo de muchos amos*, *La varia fortuna del soldado Píndaro*, *El bachiller Trapaza* y *La guardaña de Sevilla*) y la de los autores “problemáticos” (*Guzmán apócrifo*, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, *La vida de Gregorio Guadaña*, *el Lazarillo de Luna* y *Estebanillo González*). Según el estudioso, en la mayoría de las obras que constituyen esta segunda fase siguen apareciendo los mismos elementos esenciales, no obstante se puede percibir en su tratamiento cierto declive del cariz problemático, polémico, con lo cual se consideran “menos comprometidas”:

“Los conformistas aceptan sin más los valores vigentes de la época o se niegan a enfrentarlos directamente; los

⁸⁸ FRANCIS, Alan, *Picaresca, decadencia, Historia*, cit., pág. 10.

⁸⁹ Recordemos que no fue el primero ni el único en recurrir a este procedimiento que consiste en tirar de separadores con el fin de lograr la inserción de mayor cantidad de títulos dentro del género; o de solucionar así problemas planteados por la evolución del género y de sus características más esenciales, etc. Antes de él lo hicieron, por ejemplo, Blic, Del Monte, Lázaro Carreter, etc. (véase nota. 33), lo cual fomentó, de alguna manera y como acertadamente comenta, recientemente, Miguel Ángel Teijeiro Fuentes, la peculiar situación en la que se encuentra la serie en cuanto a su *corpus*: “A partir de aquí [del *Lazarillo* y el *Guzmán*], los límites del género son muy imprecisos y la opinión de la crítica refuerza la complejidad del asunto. Lo que para unos son ‘narraciones picarescas bastardas’, para otros son ‘relatos con pícaros’ o ‘picaresca menor’, haciendo imposible una configuración del mismo” (*La novela picaresca en los orígenes de la novela moderna*, cit., pág. 283)

problemáticos –aunque reflejan posiciones ideológicas muy variadas– cuestionan la realidad, ponen en duda ciertos conceptos estereotipados, atacan los símbolos e instituciones más consagrados de la mitología nacional de la época”. (pág. 228)

Por consiguiente, el crítico ve en la observación de las posturas ideológicas de cada autor la clave para poder cifrar mejor las novelas picarescas y, al fin, poder proponer una clasificación “no discriminatoria” de las mismas; con este fin, pues:

“Es muy importante observar si la ética o la estética que las novelas mismas proyectan son las que se conforman con una visión del mundo que descubre o, por lo menos, trata de describir posibles problemas en el mundo, sea real o de arte. En este sentido seguiremos poniendo de relieve el diverso tratamiento de los temas que acabamos de estudiar en la segunda parte –honor, religión, sociedad– cuando sea pertinente”. (pág. 177)

Así pues, el proyecto de Alan consiste en estudiar detenidamente, de nuevo, cada uno de esos tres temas fundamentales, en cada una de las novelas de la segunda fase. Por tanto, volverá a hacer hincapié en la importancia de la temática del honor:

“No cabe poner en duda la importancia de la casi ubicua ‘tiranía del honor’ en obras como *Lazarillo de Tormes* o *Guzmán de Alfarache* (...). Pero una vez que se reconoce la existencia y continua reaparición del tema, conviene no olvidar la enorme diversidad de tratamiento estético y de perspectiva humana en las obras individuales”. (pág. 43)

Así como de la cuestión de la religión, donde vuelve a explicar el autor el porqué del procedimiento:

“(…) hemos advertido que el aspecto religioso de estas novelas se ha analizado desde puntos de vista muy diversos. Por un lado, vemos interpretarse la evidente nota ética de muchas de estas novelas como ejemplos negativos para mostrar el auténtico camino del bien. Por otro lado, se ha percibido en la picaresca un afán de crítica de los abusos de ciertas formas de religiosidad de la época que refleja movimientos ideológicos disidentes y hasta posibles conflictos sociales. Y si ponemos de relieve las secciones más pertinentes de esta segunda faceta de la picaresca,

podemos ver la manera en que cada novelista penetra estos problemas según su propia perspectiva”. (pág. 76)

Por fin, dedicará otro espacio al tema de la sociedad española de aquellos tiempos:

“Dentro de las perspectivas dominantes en la crítica de la novela picaresca (...) el ‘realismo’ del género ha sido, como es natural, problema muy discutido. Una vez más, esperamos poner de relieve las posturas tanto humanas como estéticas del autor y su pícaro frente a una misma realidad, y hasta qué punto los ingredientes ‘realistas’ –a menudo tópicos– se vuelven problemáticos, o se quedan en la categoría neutrales de lugares comunes literarios del día”. (pág. 94)

Una vez más, podemos apreciar en qué medida el acercamiento crítico de Alan se establece esencialmente en base a criterios de contenido y mediante un enfoque claramente referencialista; de hecho y además, su estudio consiste retomar ideas desarrolladas anteriormente por críticos como Bataillon y Herrero García. Sin embargo la novedad, y por ende, lo interesante de su planteamiento residen, por una parte, en la voluntad de escrutar el mayor número de obras posible, proponiéndose no descartar ninguna *a priori* sino procurando evaluar sus diferencias y la evolución sufrida por cada una de ellas a lo largo del tiempo y en función de las coordenadas expuestas. Por otro lado, y sobre todo, el crítico apunta por primera vez de manera tan detallada a la cuestión de la implicación ideológica de los autores. Cuestión ésta, como es sabido, trabajada en múltiples ocasiones por distintos estudiosos, y de gran importancia a la hora de aprehender el género que nos ocupa (de hecho, volveremos a reflexionar sobre el tema a la hora de proponer nuestra propia poética).

VALBUENA PRAT

Aunque menos significativas –a nuestro entender y para la configuración de una poética de la picaresca–, que las de otros, nos parece inevitable recordar también las aportaciones de Valbuena Prat por ser, de alguna manera, buena ilustración del proceso de estancamiento sufrido por una parte de la crítica. En 1974, en su presentación del género

en la *Historia de la literatura española*,⁹⁰ el catalán presta esencialmente atención a la caracterización de lo semántico (tono satírico, caricatural, bufonesco, a veces pesimista, otras no tanto, las huellas del folklore en los textos, etc.). En paralelo, hace una pequeña incursión desde la perspectiva formal al mencionar la importante primera persona autobiográfica. Algo más de diez años después, en el 86, Valbuena Prat publica su propia antología de la novela picaresca y en el estudio introductorio de la misma no se observan grandes cambios en el planteamiento. Empieza con un panorama de los posibles orígenes, antecedentes e influencias que pudieron marcar, de alguna manera, nuestros textos picarescos (esencialmente en la Edad Media, y concretamente el *Caballero Cifar*, el Arcipreste de Hita y su *Libro de Buen amor*; y él de Talavera, en particular con el *Corbacho*), y termina valorando el susodicho de la siguiente manera: prosa popular y viva, de tendencia al realismo y que reproduce determinados ambientes. Por otra parte, también propone como modelos distintas producciones extranjeras (*Le roman de Renart*, títulos alemanes, etc.), y explica:

“Una gran cantidad de narraciones medievales se referían a aventuras y engaños en relación con la futura cantera de lo picaresco español. Igualmente el teatro de farsas medievales ofrece episodios de esta índole. (...) Hay también en esta época una gran cantidad de motivos de vagabundos”.⁹¹

También, por no ser menos que los demás, propone una etimología del término. Tras lo cual, lleva a cabo un análisis del contexto histórico que, supuestamente, provocaría el nacimiento del género. Al respecto, hace especial hincapié en la importancia del problema del vagabundaje, así como en la marcada aversión, típicamente española, al trabajo duro y/o manual.

⁹⁰ *Historia de la literatura española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, Tres son los artículos de Valbuena Prat en este volumen: “El elemento picaresco en Cervantes”, en págs. 75-81; “La novela picaresca: Alemán y Espinel”, págs. 127-159; y “La evolución de la picaresca y otras formas de novela”, págs. 160-179.

⁹¹ VALBUENA PRAT, Ángel, *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1986; pág. 12.

Las demás consideraciones que ofrece apuntan todas hacia lo mismo: primero interroga acerca del carácter real (o con elementos reales) de las autobiografías, para después abordar la cuestión del hibridismo realismo/idealismo.⁹² Además, subraya la importancia de la sátira, manifiesta, principalmente, gracias el repaso a la sociedad:

“Los diversos oficios o estados sociales son el blanco de las graciosas burlas o las aceradas censuras del personaje que traza, a capricho del autor, su pretendida autobiografía”. (pág. 24)

Por fin, resalta la importancia del ascetismo que se desprende de las obras, y confirma, cómo Herrero en su momento, la unión entre ética y ascética/picaresca:

“Otro aspecto inseparable del género es la unión de ética y picaresca, de episodios desgarrados o inmorales, y propósito de contrarrestar el mal ejemplo con un sermón o disquisición contra los vicios”. (pág. 27)⁹³

Por último, antes de proceder a la presentación más concreta de cada título, delimita dos ramas fundamentales en la picaresca, la inaugurada por el *Lazarillo* y la encabezada por el *Guzmán*:

“Desde luego, conviene marcar diversos grados en nuestra novela, desde su creación como género, en punto a este problema de la enseñanza ética. *Un grado lo representa el primitivo y perfecto «Lazarillo». Es una picaresca sin sermones morales, aunque en algún momento no falte la lamentación del personaje, una misma lección de desengaño o desilusión.* Esto es tan humano como los asomos de la sátira. No se trata, por tanto, de un mundo doctrinal unido a la acción de la novela. En el siglo XVII habrá obras que seguirán este aspecto de la acción desnudada de

⁹² Declara: “Es típico de ciertas formas del XVII el carácter híbrido del diálogo y narración, o el de realismo picarescos o idealización cortesana o fantasía de apólogo” (*La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1986, pág. 23). La cuestión del hibridismo entre narración y diálogo nos interesa particularmente y volveremos a ella más adelante.

⁹³ Afirmación que vuelve a poner de manifiesto la perniciosa tendencia a la generalización subjetiva que queremos denunciar en este trabajo; pues, como ya se dijo al considerar la propuesta de Herrero García, no se puede, ni mucho menos, afirmar que todos los componentes de la serie se caractericen según este criterio del ascetismo y del afán moralizador plasmado en digresión; recordemos, sino, al *Buscón* por ejemplo, o a *La desordenada codicia de los bienes ajenos*.

consideraciones, de novelas en cierto modo puras, en cuanto a no llevar mezclas de órdenes diversos (...) *El segundo grado lo significa la perfecta fusión de ética y picaresca. Fusión íntima e integral, en el «Guzmán»; fusión superficial y en cierto modo anecdótico en «El donado hablador».* Una vez más encontramos en el *Guzmán* la síntesis de todos los principales elementos del género en su forma más compleja, intelectual y perfecta. Mateo Alemán sabe coordinar el doble sentido de su novela: *vida de un pícaro, como hilo de acción, pero a la vez atalaya de toda la vida humana*”. (pág. 29)⁹⁴

No obstante, en última instancia, parece que también asoma una tercera:

“Un tercer grado lo representa la mera mezcla de lo moral y lo picaresco. En estos casos suele resultar forzada la unión de ambos órdenes diversos, sin justificación suficiente por contraste o ejemplo.” (pág. 32)

En este tercer grupo entrarían, en opinión de Valbuena, *La pícara Justina*, y el *Marcos de Obregón*; en el primero incluía: *La hija de Celestina*, el *Buscón*, el *Estebanillo González* y el *Gregorio Guadaña*; y en el segundo, el *Alonso, mozo de muchos amos*.

Por consiguiente, en nuestra opinión, el desaliento que van sufriendo tanto los estudiosos como sus planteamientos se hace palpable: los temas tratados y elementos considerados son cada vez más recurrentes y las innovaciones cada vez más escasas; por otro lado, los intentos de organizar y delimitar las distintas obras en grupos separados, también cada vez más frecuentes, lo cual nos parecen revelador de la situación de colapso vivida por la crítica.

JOSÉ ANTONIO MARAVALL.

Por último, quisiéramos recordar el impresionante trabajo del historiador José Antonio Maravall, ya que seguramente con él y *La picaresca desde la historia social* culmine esta tendencia

⁹⁴ Como ya se dijo, algo similar propondrá Florencio Sevilla, véase nota. 34; donde, además, valoramos en qué medida eran determinados tipos de “separadores inoperantes” —como decíamos— legítimos y útiles.

referencialista.⁹⁵ En este amplio estudio se consideran todas las circunstancias sociales, políticas, históricas y económicas de la España del Siglo de Oro como motivos y justificación del nacimiento de la figura del pícaro literario. Para resumir y dejar clara la orientación de este texto podemos limitarnos a citar los títulos de las cuatro partes que lo constituyen: “Los condicionamientos sociales del comportamiento picaresco”, “La ruptura de los lazos tradicionales. Desviación, individualismo y medro”, “Un entorno de anomia. Usurpación y ostentación sociales”, “El hombre en acecho y la lucha del pícaro. Sus tensiones básicas”. Así mismo, al fijarse en los títulos de los capítulos podemos observar cómo aparecen muchos de los temas –casi todos– que fueron tratados recurrentemente por los críticos:

- El servicio a varios amos (“*Los lazos de dependencia entre amos y criados en la sociedad de los primeros siglos modernos*”, “*Trabajo y servicio: alteraciones de la figura del criado. (...)*” y “*La anormal multiplicación del número de criados, suscitada por la inadaptación de la estructura social a las nuevas condiciones*”).
- La cuestión de la comicidad (“*La figura del gracioso como tipo de integrado social, frente al estado del pícaro marginado*” y “*Dos clases de risa: reír con los demás, reír contra los demás. La protesta del pícaro*”).
- El tema del vagabundaje (“*La amplia expansión del fenómeno del vagabundaje. Los vagabundos desgarrados del medio social*”).
- El anticlericalismo (“*El quebrantamiento de la vinculación a la iglesia: de la crítica de los clérigos a la de algunos aspectos de la religión*”).
- El afán de medro y la práctica de usurpación y ostentación (“*El afán de medro en los personajes picarescos. Su doble contenido económico y social. La frustración de las aspiraciones del pícaro*” y “*La ostentación usurpadora en el uso de vestidos y adornos reservados para los superiores*”).

⁹⁵ MARAVALL, José Antonio, *La picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Taurus, Madrid, 1986.

- El ambiente de engaños, robos y juegos (*“El engaño, el robo, el hurto, factores de la actividad picaresca. Instrumentos para la satisfacción de sentimientos hostiles”* o *“El juego en un mundo de solitarios. La insolidaridad fundamental del jugador. El naipe como instrumento de desafío y triunfo sobre el otro”*).
- Los temas de la mujer y el amor (*“De nuevo sobre la falta de amor en la población picaresca. Un irregular modo de erotismo. La prostitución como factor de erosión social”* o *“El engaño y la burla en la lucha de sexos. ...”*).
- La ‘estructura de viaje’ (*“Entre el miedo al viaje y el afán de recorrer tierras. Preferencia por lo nuevo. Cosmopolitismo: de la versión humanista a la versión picaresca”* o *“El éxodo rural a la ciudad. Las alabanzas de la ciudad en la picaresca. Una nueva población propicia para la conducta desviada”*). Etc.

Así pues, podemos comprobar cuantas cuestiones, muchas veces consideradas relevantes en la picaresca a lo largo de la historia crítica de este género, son tratadas una a una y exhaustivamente por Maravall, quien más que un género literario estudió el nacimiento y desarrollo de este género en una sociedad dada, la de la España del siglo diecisiete. Por tanto, y por muy útil que resulte su estudio para delimitar las circunstancias que lo vieron surgir, así como para poder valorar y entender mejor muchos de los aspectos que llenan nuestros textos, tampoco propone una definición pertinente del género desde un punto de vista crítico-literario. De hecho, ni siquiera termina de considerar como fuera debido los títulos que componen la serie (sin hablar de la ausencia de consideración hacia la forma de los mismos). De esta manera, deja muy patente, una vez más, la inoperancia de este proceder para dilucidar nuestro dilema y al fin aportar respuestas satisfactorias: de ninguna manera se puede alcanzar una definición completa y conjunta limitándose a analizar una parte sólo de las producciones literarias, su ‘fondo’; ni tampoco resultará justificado extender determinado tipo de ideas a una totalidad sin molestarse en confrontarlas y comprobar así su validez. Dicho esto, este trabajo no deja de ser una obra de referencia para quien

se interesa por el contexto, en el sentido más amplio de la palabra, que albergó el nacimiento de nuestro género; en este aspecto su utilidad es incuestionable (si bien, insistimos, no propone ni sirve para caracterizar poéticamente nuestra serie)

Después de todo, los críticos y estudiosos del tema llegaron ellos mismos a esta conclusión y emprendieron un marcado cambio de rumbo en sus pesquisas.

Así pues, sólo avanzada la segunda mitad del XX empieza a asomar la segunda corriente crítica a la cual nos venimos refiriendo, decidida a reconducir los métodos de investigación con tal de alcanzar, por fin, el objetivo de poder comprender y definir mejor los libros de pícaros.

I. 2. b) Estructuralistas

A continuación, proponemos un repaso de las que consideramos las aportaciones críticas que más contribuyeron, al fin y al cabo y de algún modo, al entendimiento de la picaresca española y para la configuración de una ‘poética’ para la misma (aportaciones que podremos, en un segundo momento, aceptar o rechazar).

Uno de los planteamientos más importantes, a la vez que precursor, en este orden de ideas, lo realiza Claudio Guillén; veámoslo con más detalle.

CLAUDIO GUILLÉN

En su notable trabajo *Toward a definition of the picaresque* Guillén se propone trazar un camino que nos conduzca a la definición del

término ‘picaresca’.⁹⁶ Para recorrer este camino, según el autor, debemos hacer escala en cuatro territorios vecinos pero separados (pág. 71). Son los siguientes:

1. El género picaresco.
2. Un grupo de novelas que merecen ser llamadas en sentido estricto picarescas.
3. Un segundo grupo de novelas que pueden ser consideradas picarescas solamente en un sentido más amplio.
4. En último lugar un “mito picaresco” entendido como una estructura o situación esencial que deriva de las propias novelas.

De cara a nuestro cometido, en el presente trabajo, de delimitar una poética del género, la aportación fundamental de Guillén consiste en presentar un inventario de las que, a su entender, son las ocho características que reúnen las novelas consideradas por él picarescas en sentido estricto. El listado es el siguiente:

1) La primera, y más importante, se centra en la figura del pícaro dentro de la sociedad. En este momento, para defender su propia concepción del héroe picaresco Guillén rechaza ideas anteriores como la de Chandler, por ejemplo, para quien lo realmente importante era la condición de delincuente del protagonista picaresco y los ambientes de delincuencia en general. Para nuestro crítico las cosas son más complicadas y llega a distinguir tres tipos humanos distintos que, en su opinión, el pícaro trasciende e incorpora: el “wanderer”, el “jester” y el “have-not” (págs. 75, 76). Por tanto, la novela picaresca superaría el mero libro de delincuencia que se limitaba a observar el protagonista, de manera aislada; el pícaro, en cambio, no se puede estudiar *in vacuo*, puesto que sólo cobra toda su relevancia en calidad de individuo inmerso en una sociedad en la cual tiene que desarrollarse y desenvolverse. Por consiguiente, llegado a este punto, Guillén rechaza claramente dos

⁹⁶ GUILLÉN, Claudio, *Toward a definition of the picaresque en Literature as system, Essays toward the theory of literary history*, Princeton University Press, 1971, págs. 71-106.

orientaciones destacadas a la hora de abordar nuestro género: invalida, primero, la tendencia a fijarse únicamente en la figura del pícaro; y, después, también se opone a la rama de críticos que centraron más bien su atención en la sociedad que veía crecer a este *rogue*. Sin embargo, dice Guillén, ambas fallan por incompletas ya que lo que verdaderamente importa no es describir la sociedad áurea, ni la psicología del delincuente, sino que es observar y entender la evolución vital del hombre dentro de la sociedad. De esta manera, la palabra “vida” es capital para nuestro crítico, y más aún, la vida de un huérfano. En efecto, insiste también en la idea de la orfandad del pícaro, que es un solitario, cuya familia ha fallado y que se ve constantemente rechazado por la sociedad que lo rodea. En definitiva, pues, el elemento principal en la caracterización de la picaresca viene a ser el proceso de aprendizaje y cambio, a lo largo de la vida de un huérfano, nunca aceptado por la sociedad, pero consciente, por otro lado, de la imposibilidad de sobrevivir fuera de ella.

2) La segunda característica propuesta es la de la autobiografía y de su punto de vista. Se trata del relato de una vida “revivida y juzgada”, “presentada y recordada”; asimismo, en su opinión, no solamente el héroe y sus acciones son picarescos sino que lo es el punto de vista, puesto que se transmite la visión filtrada del pícaro-narrador, alguien que, a la sazón, podemos calificar de “half-outsider” (pág. 81). En resumidas cuentas, lo importante del recurso pseudoautobiográfico resulta ser su capacidad para presentar el conflicto entre el “hombre interno” y el “hombre externo”: gracias a la primera persona se puede mostrar una vida entera bajo dos perspectivas, la del auto-encubrimiento y la de la auto-revelación.

3) Consecuentemente, la tercera característica registrada es la de un punto de vista “parcial y prejuiciado”, lo cual constituye “una virtud” a la par que un “defecto”, por no lograr ofrecer, a fin de cuentas, una síntesis de la vida humana.

4) Además, como cuarta característica, añade el carácter “reflexivo, filosófico y crítico” acerca de la religión y de las bases morales que presenta el punto de vista. El pícaro, en este sentido, es un “descubridor, un experimentador y un cuestionador”, capaz de extraer ejemplos y

lecciones de cualquier persona o situación y de alcanzar amplias conclusiones de toda índole al respecto (pág. 82).

5) Le parece primordial, también, el palpable acento general en la picaresca sobre el nivel material de existencia y/o subsistencia (hechos sórdidos, hambre, dinero, etc.)

6) El pícaro, aunque no siempre sea un “mozo de muchos amos”, sí observa gran cantidad de “condiciones colectivas” (oficios, estamentos de la sociedad, etc.), que terminan luciendo como una “galería de golfos”. Por ende, se introducen aquí las ideas de la sátira y de la comicidad. (pág. 83). Sin embargo, Guillén puntualiza y recuerda que al ser un pícaro el novelista, resulta ser más compasivo, tiene un punto de vista atemperado y con humor, que le permite reconocer la complejidad humana.

7) El protagonista, en su odisea, se mueve horizontalmente a través del espacio y verticalmente a través de la sociedad. Además, el crítico habla de una narrativa de viaje y aventuras “a veces” genuinamente cosmopolita. (pág. 84)

8) Por último, el estudioso hace hincapié en el carácter episódico de las novelas picarescas, cuyo único vínculo suele ser el protagonista. Asimismo, el uso de motivos recurrentes, de patrones circulares, y las estructuras *in crescendo* de los textos dan lugar a un “sinfín de historias dentro de la historia” (pág. 84, 85).

Guillén aborda después la segunda categoría de textos sin dejar de volver a insistir en la importancia de la condición de huérfano del protagonista, así como de su espíritu solitario y su tendencia a ser un disimulador y un hipócrita (al igual que los propios autores, afirma). Concluye sentenciando que la novela picaresca es la confesión de un mentiroso (pág. 92). Y es que el denominador común entre los textos picarescos en sentido estricto y aquellos que sólo lo son en un sentido amplio es el hecho de haber respetado la soledad del joven huérfano y su alejamiento de las normas sociales como característica definitoria. Por lo demás, estos textos han perdido, en alguna ocasión, la primera persona, y por ende el punto de vista propiamente picaresco, se ha rebajado el

material delictivo, etc. La situación esencial, a la que Guillén hace referencia con la denominación de “mito picaresco” y que deriva, como decíamos, de las propias novelas, es, por lo tanto, la colisión del protagonista contra una sociedad de la que quiere escapar pero que irremediamente le atrapa. Se trata de alguien que fracasa en su intento de ser un “outsider”.

Por último, señalar que el crítico considera, a lo largo de su estudio, tanto títulos españoles como extranjeros, sin dejar de apuntar a los inevitables cambios que conllevaban los diversos contextos históricos que albergaban las distintas producciones literarias (en este aspecto y en el caso de la picaresca española, se interesa, pues, por la visión filosófica marcada por el periodo contra-reformista). Sin embargo, es de lamentar, una vez más, la ausencia de un listado cerrado de obras pertenecientes a cada grupo descrito. Aun así, no obstante, los avances que supusieron las reflexiones de Claudio Guillén en la captación del género son indudables.

OLDŘICH BĚLIČ

La teoría de Bělič también es representativa de esta tendencia crítica ‘estructuralista’; el interés por la composición, por la forma de los textos, asoma desde el título de su estudio: *Los principios de composición en la novela picaresca*. Empieza con un repaso de los planteamientos de algunos críticos acerca de la composición de las novelas picarescas, planteamientos con los cuales está claramente en desacuerdo. Explica, como y por qué no comparte las ideas de Chandler, para quien la novela picaresca sencillamente “carece de composición” –según las mismas palabras de Bělič⁹⁷, ni tampoco las de Jules Romain, por ejemplo, de quien dice:

“El escritor francés J.R. llega hasta considerar la inconsistencia o falta de composición como el rasgo específico más sobresaliente de la novela picaresca”. (pág. 41)

⁹⁷ BĚLIČ, Oldřich, “Los principios de composición en la novela picaresca” en *Análisis de textos hispanos*, Prensa Española, 1977, págs. 37-77; 39.

Y sigue rechazando sucesivamente las teorías de Camille Pitollot, Marcel Bataillon, Valbuena Prat, etc.⁹⁸. Además, al hilo de este relativamente extenso repaso crítico, llama la atención sobre la propuesta de Viktor Schklovsky, que sin llegar a aceptar, tampoco invalida del todo, ya que más adelante él mismo reutilizará sus términos –acerca de *la pícaro Justina*–; nos referimos al “método ensartador”:

“Para el tipo de composición que cree descubrir en este género, Schklovsky inventa la palabra ‘ensartadora’. La define de la siguiente manera: «En este tipo de composición, una novela-motivo se agrupa detrás de otra y están vinculadas entre sí por la unidad del protagonista.»”. (pág. 40)

Asimismo, lo que pretende el checo, en un primer momento, es demostrar hasta qué punto la idea de “carencia compositiva” era una idea muy difundida; a partir de estas primicias, es cuando realmente empieza su labor: esto es, demostrar lo contrario mediante la observación de algunos rasgos estructurales específicos.⁹⁹ Argumenta:

“Uno de estos principios fundamentales es el principio del *viaje*. Los pícaros viajan sin cesar de un lugar a otro, y en medio de sus viajes se desarrollan sus destinos. Imaginar una novela picaresca sin viaje es casi imposible. [Y prosigue] Hay otro: el principio de *servicio* (el pícaro es ‘mozo de muchos amos’).” (págs. 44, 45)

⁹⁸ Fueron varios los estudiosos, como ya vimos, en negar la organización constructiva de las novelas que nos ocupan; tal vez cegados por su desmesurado interés hacia lo semántico y su referencialismo, sólo se prestaron a considerar la cuestión de la forma para comentar su ausencia, recordemos por ejemplo que éste sería el caso –además de los citados por el propio Bělic– de Pfandl, quien hablaba de “falta de limitaciones y verdadera trabazón” (*Historia de la literatura, cit.*, pág. 300)

⁹⁹ Esta metodología atestigua muy bien de la dinámica de debate que hace funcionar y avanzar las teorías crítico-literarias; la evolución de las mismas está regida por un sistema de afirmación>puesta en tela de juicio>respuesta, etc. Florencio Sevilla también deja constancia de este proceso: “(...) cuando aquél define a partir de los contenidos, este prefiere centrarse en los rasgos formales: si el estudioso detecta en sus páginas la creación y consolidación de una fórmula narrativa capaz de poner en marcha la novela moderna, vendrá el crítico negando la validez novelesca de tal diseño, para identificar en su seno la desintegración de la ‘novela áurea’; ocurrirá que alguno sostenga su pervivencia durante más de un siglo, entonces vendrá el otro dispuesto a constreñirla en una década; en fin, no faltará quien incluya en sus límites hasta las dos docenas sobradas de títulos, para que tampoco falte el que la reduzca a tres tan sólo; y no de otro modo para cuantas incursiones practiquemos” (*La novela picaresca española, cit.*, pág. VI).

A continuación también establecerá como principio de composición fundamental el “carácter autobiográfico de la narración”, aunque especifica que no es obligatorio; eso sí, siempre debe ser un relato retrospectivo, y en el cual se perciben dos planos: “el del pícaro joven (que vive las aventuras) y el del pícaro viejo (que las narra)”. (págs. 46, 47).

Tras lo cual, con el fin de evidenciar el error de sus predecesores, procede a un riguroso análisis de la trama del *Lazarillo* y también dedica otro espacio, más escueto, a la consideración de los demás integrantes de la serie. Su veredicto está claro: habla de la narración como de un proceso –del protagonista, pieza fundamental del relato–, de una evolución, de una graduación también, donde resalta la voluntad de composición del autor. Y así, concluye:

“Las obras cumbres (...) atestiguan inequívocamente una voluntad de composición de parte de sus autores. Y todas ellas tienen por eje estructural al protagonista. Este es el resultado concreto de nuestro trabajo. Pero hay otro resultado, de mayor alcance metodológico: si, al analizar la composición de cualquier obra literaria, no alcanzamos a descubrir el principio ordenador en que se apoyó el autor, se nos escapa su estructura y la obra parece sin orden. Nosotros hemos descubierto (por lo menos lo creemos) ese principio en la novela picaresca; y gracias a ello hemos podido definirla como orden artístico”. (págs. 75, 76)¹⁰⁰

En segundo lugar, tras el planteamiento de su propuesta metodológica, *Hič* procede al análisis de los “principios de composición” de las tres principales novelas picarescas –o al menos generalmente consideradas como tal–: el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*. Acerca de la primera acaba sentenciando:

¹⁰⁰ En este tipo de afirmación tenemos la primera señal de que el error se vuelve a repetir; pues por haber aclarado la configuración formal de los textos el estudioso piensa haber logrado la clave del dilema. Desgraciadamente, como ya sabemos, la tarea no se nos presenta tan sencilla, y por mucho que pueda quedar resuelto el problema de la comprensión estructural de los textos, desde luego no lo es él de su caracterización en el sentido más amplio de la palabra. Si ‘fondo’ sin ‘forma’ no valía para lograr nuestro objetivo, ‘forma’ sin ‘fondo’ tampoco podía hacerlo; así pues, seguimos echando en falta una caracterización completa y abarcadora.

“El *Lazarillo*, como hemos visto, tiene concepción homogénea, tiene un centro de interés, tiene un eje: el protagonista. Es verdad que los distintos episodios que *Lazarillo* atraviesa no están trabados entre sí. Pero la composición del libro no se basa en la trabazón de los episodios, sino en la evolución –en el proceso evolutivo– del protagonista; éste es, según nuestro parecer, su principio de composición decisivo”. (pág. 63)

Por otra parte, esta última observación le lleva a considerar otro elemento que fue comentado en numerosas ocasiones por distintos críticos a lo largo del tiempo: la cuestión del azar. Sentencia el crítico:

“Por lo demás, la carencia de ligazón entre los distintos episodios puede incluso tener, en la novela picaresca, su función: recordemos la importancia de la casualidad, del azar, en la vida del pícaro”. (pág. 64)

Del mismo modo valora la obra de Alemán:

“El *Guzmán* no es tampoco una serie inconclusa de episodios, sino un proceso que tiene su comienzo, sus etapas sucesivas y su término (*Guzmán*, arrepentido, deja de ser pícaro, y ya no hay nada más que contar)”. (pág. 67)

Así como la de Quevedo. Por fin, notemos que a pesar de lo categórico que se muestra en cuanto a la indudable presencia de dichos rasgos de composición, sí se muestra relativamente flexible, al matizar que se admitían sin problema algunos cambios en una novela u otra. A modo de conclusión, cedámosle la palabra:

“Al comienzo de este trabajo hemos mencionado algunos principios de composición generales, característicos para la novela picaresca. Hay que advertir, sin embargo, que en este género no existe una ‘norma’ de composición propiamente dicha. Los principios que hemos mencionado no son estrictamente obligatorios, y aun cuando se los usa pueden tener forma y función distinta”. (pág. 70)¹⁰¹

¹⁰¹ Como veremos a renglón seguido, otros estudiosos comparten esta idea, por ejemplo Lázaro Carreter, Florencio Sevilla y nosotros mismos; otros, a cambio, como Tierno Galván por ejemplo, parecen más bien ponerla en tela de juicio (véase *Sobre la novela picaresca*, cit., pág. 11).

La propuesta del checo ha tenido una repercusión importante entre los especialistas del tema por la sistematización de sus observaciones y afirmaciones en cuanto a la configuración formal de las novelas picarescas españolas; y también por constituir una de las piezas claves de este gran debate que alimenta la crítica literaria. Tras él, muchos fueron los estudiosos en proponer y defender distintos rasgos estructurales supuestamente inherentes a la serie.

ALONSO ZAMORA VICENTE

Entre ellos figura Alonso Zamora, quien, además de adscribirse a la ‘nueva corriente formalista’ inaugurada por Guillén y Bělič, lo hace respondiendo, de alguna manera, a sus predecesores de corte ‘referencialistas’; así lo indican declaraciones como las siguientes:

“Es un libro [el *Lazarillo*] nuevo en lo que se refiere a su estructura y a su forma externa, pero aún lo es más por lo que atañe al espíritu que lo informa”.¹⁰²

Así pues, el crítico también presta atención, tras una rápida reseña de la etimología de la palabra pícaro, a la cuestión del realismo. Como ya sabemos sobradamente, numerosos fueron los críticos en fijarse en este tema alegando muchas veces que la novelas picarescas aparecían como un perfecto reflejo de la sociedad española del diecisiete, sin embargo, Zamora, remarcando su interés, fundamentalmente, por la forma literaria de las obras, por su composición, procura rectificar lo que en su opinión es un error y precisa:

“No, la novela picaresca no es eso; se ha venido olvidando demasiado frecuentemente que la *novela picaresca* es ante todo *novela*, es decir recreación artística, voluntaria selección y parcelación de una realidad”. (pág. 7)

Después, el crítico se propone realizar una “clasificación” de las novelas picarescas y para ello empieza, como es lógico, por subrayar

¹⁰² ZAMORA VICENTE, Alonso, *¿Qué es la novela picaresca?*, Austral, Buenos Aires, 1962, pág. 7.

algunos rasgos de composición fundamentales, rasgos que, recuerda, no pueden ser exclusivamente semánticos:

“la clasificación peca de confundir el carácter del héroe con la arquitectura artística. (...) Otras veces la clasificación se ha hecho según el mayor o menor uso de los elementos moralizadores del libro. También se trata de una sobrevaloración de uno de los componentes constantes de las novelas”. (pág. 9)

En su opinión, escrutar los temas y el grado de compromiso visible en las novelas puede ayudar como mucho para determinar el pensamiento e ideología de los autores pero desde luego no para cifrar la esencia de los textos ni para clasificarlos. Por tanto acaba concluyendo:

“Lo más claro y más eficaz es perseguir esas novelas desde su aparición, viendo qué aportan y qué tienen de sujeción al canon establecido por el *Lazarillo* a todas las demás, hasta la disgregación final de los elementos picarescos, disgregación en la que la arquitectura de la novela establece contacto con otro tipo de narraciones...” (pág. 12)

Ahora bien, antes de seguir con un estudio mucho más detallado del *Lazarillo* y del *Guzmán*, y otras reseñas más superficiales de las demás obras generalmente consideradas partes integrantes del género, Zamora propone brevemente una lista de características, en su opinión, definitorias del género. En primera instancia menciona, como casi siempre, el relato en primera persona:

“El personaje habla en primera persona y narra su ascendencia, su educación, sus primeros pasos, el fluir de su vida, condicionada constantemente por el medio hostil”. (pág. 14)

En segundo lugar hace referencia a la ‘estructura de viaje’:

“Uno de los aspectos donde más claramente se percibe esta evolución (la del género a lo largo de su vida) es el moverse del personaje. El pícaro es un vagabundo, un hombre que se lanza al sol y al aire de los caminos...” (pág. 15).

Paralelamente asoma la idea del “azar”, que “condiciona también la estructura del libro, que, naturalmente, no tiene tampoco esquemas preconcebidos” (pág. 17) y la condición antiheroica del protagonista, que se caracteriza por su “*noluntad*”¹⁰³:

“Ese es el carácter que lo define y que lo diferencia en contraste con todos los demás héroes literarios, tanto europeos como españoles”. (pág. 14)

Ésa fue la propuesta de Zamora, propuesta, en suma, que surge de una aprehensión de los textos como *novelas*, como creaciones artísticas, o sea, fijándose esencialmente en su construcción y forma, pero que, al fin y al cabo plantea las cuestiones más comúnmente abordadas en cuanto a picaresca. Dicho esto, la claridad de su exposición y argumentación le concede cierto mérito a esta propuesta, que no carece de interés para quien se quiere informar acerca del género.

ALBERTO DEL MONTE

Otro planteamiento digno de mención es el de Alberto del Monte, crítico perteneciente también a esta corriente más bien formalista, pero que parece haber sabido abrirse un poco miras, acercándose, asimismo y cada vez más, a lo que denominamos los ‘eclécticos’. Estudiaremos las reflexiones que desarrolla en su *Itinerario de la novela picaresca española*, trabajo compuesto de tres partes. En la primera, *Nacimiento del pícaro*, se centra esencialmente en el *Lazarillo de Tormes*, que define “como una contraposición irónica y desencantada al mundo infantil y maravilloso de la literatura caballeresca”, y del que habla también en términos de “novela ejemplar” para el aprendizaje de la vida, aunque se

¹⁰³ Recientemente Ignacio Jáuregui Lobera, retomando claramente las ideas de Alonso Zamora, vuelve a usar este concepto: “En las primeras [novelas picarescas] (Lázaro, Guzmán o Justina) el personaje anda un poco a la deriva, a lo que salga. Más tarde el personaje se hace autónomo, la decisión *propia* de actuar está mucho más marcada. Un gran rasgo de pícaro, presente al inicio, es la *noluntad*”. Pero, él, no deja de precisar el origen del término: “Este concepto es definido en la *Suma Teológica* del siguiente modo: « [...] *el apetito en acto de bien se llama voluntad, puesto que designa el acto de la voluntad; y en este sentido hablamos ahora de voluntad*. La huida del mal, sin embargo, se llama mejor *noluntad*. Por tanto, igual que la voluntad es del bien, la *noluntad es del mal* [...]” (en *Conducta Alimentaria*, cit., pág. 72; los subrayados son del propio autor).

trate de una ejemplaridad irónica.¹⁰⁴ La segunda parte, *Apoteosis del pícaro*, se desarrolla esencialmente acerca del *Guzmán de Alfarache*, que observa y comenta sobre distintas cuestiones, sin dudar de la influencia de *Lazarillo* en Mateo Alemán; escribe:

“Es evidente que el arquetipo de *Guzmán* es el *Lazarillo*. De éste tomó la estructura (precedentes genealógicos, paso de un amo a otro), algunos temas continuísticos (la vida de los mendigos, el oficio de marido paciente) y algunos rasgos morales. [Y matiza] Pero estos antecedentes fueron renovados por Alemán a través de tres factores: la nueva realidad histórica, la diferente cultura literaria, y la propia tendencia a la superposición autobiográfica”. (pág. 58)

En la tercera y última parte, *Agonía del pícaro*, trata esencialmente de la novela de Jerónimo Alcalá Yáñez, *Alonso, mozo de muchos amos*, así como de las de Salas Barbadillo o de Vicente Espinel, que ya no considera como representantes del género picaresco sino, como mucho, del “gusto picaresco”.

En efecto, tras observar la composición de distintos títulos de la serie acaba concluyendo Del Monte:

“Por lo tanto, es preciso distinguir el *género picaresco* del *gusto picaresco*: el primero sólo es fácilmente identificable en algunas novelas; el segundo es más o menos reconocible en una limitada multitud de obras que pertenecen a las más variadas índoles”. (pág. 58)

Tras lo cual propone una lista de rasgos ‘fundamentales’ destinada a hacer posible la distinción entre *género* y *gusto* picaresco:

- 1) la forma pseudo-autobiográfica,
- 2) la genealogía del pícaro,
- 3) su encuentro con un mundo caótico, engañoso, dominado por la fortuna,
- 4) su soledad,
- 5) su paso de la inocencia a la malicia,
- 6) su visión parcial, polémica y sarcástica del mundo,

¹⁰⁴ Del MONTE, *Itinerario*, cit., págs. 41-44.

- 7) la concepción puramente física de la existencia,
- 8) su rechazo de la pobreza, su voluntad de elevarse socialmente, su lucha con la fortuna,
- 9) el contraste entre apariencia y realidad (rechazo del honor como opinión),
- 10) su denuncia de la corrupción de los representantes de los diversos estados sociales,
- 11) su fuga final de la realidad (págs. 59, 60).

Por último, quisiéramos destacar otra observación, que tiene que ver con la situación comunicativa, y que, de algún modo, compartimos (pues según veremos a continuación la configuración narrativa y comunicativa de los relatos cobra mucha importancia en nuestro propio planteamiento):

“Lo importante no es que el pícaro sea el protagonista de la narración, sino que sea él el narrador: de esta manera cambia el modo de interpretar la sociedad, que se examina desde abajo, desde el punto de vista del rencor, o mejor, del egoísmo”. (pág. 55)

Así pues, queda clara la preocupación del crítico por la forma, aunque también asoma en este planteamiento algún interés hacia los contenidos temáticos de las novelas; con todo, concluye Del Monte:

“La tradición literaria de la novela picaresca hizo su aparición en el Renacimiento con el *Lazarillo de Tormes*, que renovó las fuentes folklóricas y un gusto literario ya esporádicamente aparecido en una serie de obras (...) y difundido especialmente en la Edad de Oro de la literatura española a causa de la situación moral y de las condiciones sociales, y ejemplarizó esta sensibilidad cultural conforme a una suma de datos estructurales y temáticos, produciendo un panorama de tipos psicológicos y un modelo de prosa narrativa e iniciando un problema ético-social”. (pág. 155)

Así, queda patente en qué medida estamos en presencia de un estudio algo más global y completo: aunque el interés más marcado del crítico se dirige esencialmente hacia la estructura de los relatos, también podemos apreciar cómo, en última instancia, y aún de manera más

escueta, se consideran otras cuestiones de índole más bien semánticas y referencialistas (como por ejemplo, la influencia del contexto histórico, social, religioso y literario en el cual surge el género, la condición social de los autores, el tema de la miseria e infelicidad en un mundo hostil, etc.).

Por lo pronto, parece que este tipo de planteamiento, a todas luces más fructíferos, todavía tardaron en imponerse, ganándoles la batalla aún los de tipo meramente ‘formalista’.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

Con su famoso trabajo “*Lazarillo de Tormes*” en la picaresca, Lázaro Carreter se sitúa como el mejor representante de esta tendencia crítica que calificamos como ‘estructuralista’.¹⁰⁵

A lo largo del estudio –compuesto de tres capítulos: *La ficción autobiográfica en el “Lazarillo de Tormes”*; *Construcción y sentido del “lazarillo de Tormes”*; *Para una revisión del concepto “novela picaresca”*– se dedica a analizar concretamente algunos de los rasgos constructivos fundamentales de la obra anónima, con el fin, después, de elevar algunos –los repetidos en el *Guzmán*, básicamente– a la categoría de elementos claves del género. Siguiendo este orden de ideas, se fija en la elaboración del relato en primera persona y a la sazón propone un repaso de las formas narrativas anteriores posiblemente influyentes en la formación de las novelas picarescas (como lo son: los diálogos lucianescos, las cartas latinas y las de tipo carta-confesión al estilo de

¹⁰⁵ Y si no, recordemos las palabras de Tierno Galván (*supra*, nota. 73), o las de Blasco Pascual, quien, en la misma línea declaraba: “Entre los estudios más importantes, en este sentido, hay que destacar el de Lázaro Carreter (1972, 195 y ss.), quien denuncia la «abrumadora atención» que los estudios sobre la picaresca han prestado a los contenidos, olvidándose «de que a un género lo caracteriza tanto o más [que el contenido] su morfología, su diseño estructural»...” (*Ascética*, *cit.*, págs. 48, 49). Larga es la lista de especialistas y estudiosos en considerarlo como tal y en tomarlo como referencia a la hora de hablar de picaresca. Por este motivo de hecho (y como veremos) su propuesta es la que elegimos para llevar a cabo la segunda parte de este trabajo; en efecto, y aunque también ampliaremos el campo de consideración a la hora de evaluar qué rasgos, supuestamente importantes para la configuración de una poética, aceptamos o rechazamos, las ideas de Fernando Lázaro constituirán nuestro objeto principal de análisis.

Villalobos, los cuentos folclóricos, etc.). Sus primeras conclusiones son las siguientes:

“De esta manera, la moda autobiografista y testifical que se descubre al filo del medio siglo, adquiere una explicación plausible: está puesta al servicio del ideal verista que profesan los escritores de esa época, entre los cuales resulta forzoso incluir al autor del *Lazarillo*. Pertenecía este, sin duda, a un nutrido grupo de escritores empeñados en buscar formulas nuevas para contar”.¹⁰⁶

Queda claro: la novedad se busca en el terreno de la construcción, de la forma de los escritos no de sus contenidos. Esta tendencia, generalmente palpable en los estudios críticos de Lázaro vuelve a verse clara en el segundo ensayo de su trabajo, cuyo título (*Construcción y sentido del “Lazarillo de Tormes”*) creemos bastante revelador; y en el cual, tras comentar brevemente los principales contenidos de la obrita anónima, termina observando “lo escasamente ‘original’ de los motivos y cuentecillos del libro”; de allí las palabras que siguen:

“el autor no planeó la originalidad de su empresa a este nivel, sino al de la composición, al de la organización de los materiales”. (págs. 64, 65)

En efecto, según él, la novedad del *Lazarillo* como producción literaria consiste en combinar tradición y novedad: tradicionales son la mayoría de los temas desarrollados, sacados del folklore español, pero novedosa, y mucho, su manera de utilizarlos. La organización de las peripecias del pícaro, articuladas entre sí, o también la formación vital del protagonista como individuo, resultan extremadamente originales. Así pues, la apuesta del autor anónimo, según Lázaro consistía en “la búsqueda de un nuevo sistema narrativo por parte del escritor, aunque no por la vía de la invención sino de la combinación”. (pág. 101). Por fin, en el capítulo final (*Para una revisión del concepto ‘Novela Picaresca’*), el especialista

¹⁰⁶ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, cit., pág. 57. Con respecto a la cuestión de los modelos que pudieron ofrecer las cartas (cartas-confesión o carta-coloquio) a la picaresca española véase *supra* nota 60. Según vimos, pues, Carreter no es el único en explorar y comentar el tema, también lo hacen, entre otros, Herrero García, Florencio Sevilla y Klaus Meyer.

hace hincapié en el cambio de rumbo que da a la hora de aprehender el problema:

“Sobre la posible comprensión de la ‘novela picaresca’, han actuado, dificultándola, varios elementos perturbadores. Por lo pronto, una abrumadora atención a los contenidos, y un nocivo olvido de que a un género lo caracteriza tanto o más su morfología, su diseño estructural. [Y prosigue] El panorama se presenta de otro modo si en vez de contemplar la picaresca como un todo constituido, definitivamente hecho, observamos su hacerse, el proceso de su formación (...) Debe sustituirse la vía de la inducción, que considera el *corpus* ya construido, por un método que permita observar su construcción”. (pág. 197)

Con la introducción de la idea de evolución llega, finalmente, a la clasificación de las novelas picarescas en dos categorías bien distintas: “maestros” y “epígonos”. Esa diferenciación, en opinión del crítico, resulta primordial:

“la distinción entre maestros y epígonos es básica para reconocer la diversa función que ejercen en la configuración del género [y tanto es así porque] para comprender qué fue la novela picaresca, [resulta necesario] no concebirla como un conjunto inerte de obras relacionadas por tales o cuales rasgos comunes, sino como un proceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética”. (pág. 198)

Aunque no coincidamos con la división en dos categorías de las novelas picarescas, sí lo hacemos con respeto a la segunda observación del crítico: resulta fundamental, en efecto, considerar las obras a lo largo de su proceso de configuración, en su evolución en el tiempo¹⁰⁷. En todo caso, sin rechazar rotundamente la idea de Lázaro, preferimos abordarla

¹⁰⁷ Félix Carrasco, recientemente, comentaba al respecto: “Propone el crítico, inspirándose vagamente, al parecer, en principios de la gramática transformativa, considerar la novela picaresca como un proceso dinámico en devenir que se desarrolla en dos etapas: la de la tensión constituyente, en que se van estableciendo y articulando los rasgos, y la de la proliferación, en que se repiten, se anulan, se modifican o se combinan diferentemente dicho rasgos. (...) Para el crítico los epígonos siguen produciendo novela picaresca en tanto continúan gravitando alrededor del núcleo de la poética del género, sin importar el grado de manipulación a que sometan el modelo constituyente; sin embargo abandonan el género cuando se da de lado a dicha poética o se «desdeña su materia o su forma». (*La novela española en el siglo XVI, cit.*, pág. 221)

desde el enfoque, más agudo (por menos radical y excluyente) en nuestra opinión, de Florencio Sevilla, quien, en el estudio introductorio de su antología picaresca explica también:

“Una vez ayuntados ambos trotamundos, la serie en cuestión iniciaba su andadura y, reforzada enseguida su comunión por las segundas partes que del primer *Guzmán* hicieran Juan Martí y el propio Alemán, la continuidad del género estaba garantizada, a la vez que quedaba expuesta a la iniciativa de los autores venideros (...). Iniciativas –importa muy mucho matizar– que, a nuestro parecer, hubieron de hacerse desde la misma inconsciencia y vaguedad ‘genérica’ desde la que años atrás se había agrupado al de Tormes con el de Alfarache: sin detenerse a reparar, tampoco ahora, en rasgos geoméricamente delineados, capaces de encorsetar los relatos en un patrón inalterable. Más bien, atentos a quintaesenciar la fórmula, preservando sólo sus características esenciales (...) y otorgándose siempre libertad absoluta para quitar o poner, para repetir o alterar y para invertir o adulterar cuantos componentes pudieran detectar en sus antecesores. No hay otra forma –creemos– de explicar coherentemente ni el hecho crucial de que Lázaro y Guzmán corrieran parejos, ni el menos importante de que encabezasen una serie –según la hemos visto descrita por los especialistas–, tan nutrida en componentes como dispar y heterogénea en configuraciones”.¹⁰⁸

Ahora bien, esta *poética*, como la denomina, se levantará a partir de las dos obras que él considera fundamentales para el nacimiento del género. Así pues, el método consiste en detectar los rasgos constitutivos del *Lazarillo* y repetidos, en un primer momento, en el *Guzmán*, y en el mejor de los casos reutilizados después en las obras posteriores. Es decir, según sus propias palabras, que “en el juego de acciones y reacciones que se entabla entre ambos libros, nace, realmente, la poética del género; y en su asociación por escritores, público y libreros, se produce su reconocimiento como tal”. (pág. 203) De esta manera, considera Lázaro la evolución del género, que nace con la repetición de unos rasgos originales y desaparece con la desintegración de los mismos:

¹⁰⁸ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. IX.

“con el *Guzmán*, (...), termina la fase constituyente del género: lo que sigue son actos de elección, combinaciones más o menos habilidosas, a cargo de autores que juzgaron (...) aceptaron o suprimieron, mezclaron o ampliaron, alternaron en suma el diseño con variantes, pero sin perder de vista ese foco de atracción que eran los rasgos distintivos del género”. (pág. 228)

Aquí también discrepamos totalmente, con Florencio Sevilla, de nuevo, y consideramos inoperante pretender determinar una poética del género picaresco basándose casi exclusivamente en las dos obras fundacionales del mismo. Al contrario, pensamos que la única vía para dar con la caracterización tan buscada de esta problemática serie pasa por la consideración del conjunto de textos, seleccionados *a priori*, y observados en toda su diversidad y complejidad.¹⁰⁹

A la luz de todo lo dicho, Lázaro procura recapitular esos ‘rasgos distintivos’, y así mismo acaba proponiendo una serie de puntos que definen una ‘poética’ –como él mismo la denomina– del género picaresco:

- 1) autobiografía de un desventurado
- 2) estructura de viaje
- 3) articulación de la biografía mediante el servicio a varios amos

¹⁰⁹ Desde un punto de vista particular –acorde con el original enfoque de su estudio– Jannine Montauban comenta también el proceder de Lázaro Carreter, que, al igual que nosotros, no parece considerar el más adecuado, pues comenta: “En su deseo de establecer la genealogía patrilineal, la crítica formalista ha determinado que *El Buscón* y la picaresca posterior resultan ser hijos anómalos del *Lazarillo* y del *Guzmán*. No es gratuito invocar la distinción que los discursos médicos hacen entre ‘forma’ y ‘materia’ como los aportes masculinos y femeninos de la concepción, para ver en ellos una justificación soterrada de la imposición de la ley del padre para fijar el paradigma picaresco. Este argumento formalista se encuentra defendido por Lázaro Carreter y Francisco Rico, quienes han privilegiado la comunidad de rasgos formales (carácter autobiográfico, secuencia episódica, presencia de amos, unidad de punto de vista), para expulsar las obras que no compartieran alguno de aquellos rasgos. Exclusión masiva puesto que no todas pueden probar la pureza formal salvo –como lo determina Rico– el *Lazarillo* y el *Guzmán*.” (*El ajuar*, cit., pág. 57). No obstante, no todos somos detractores y también hay quien se muestra convencido por la metodología adoptada por Lázaro, por ejemplo Blasco Pascual, quien declaraba: “Se hacía necesario, en este estado de cosas, invertir el método de análisis y –en vez de partir de un *corpus* intuitivamente aprehendido para llegar a una definición de todos los rasgos relevantes en cada una de las obras allí incluidas– partir de un *corpus* seguro para llegar a definir las invariantes constitutivas de la poética del género. Hecha abstracción de éstas, es ya relativamente fácil decidir qué obras caben dentro del género y qué otras no”. (*Ascética*, cit., págs. 47, 48)

- 4) presentación del relato como explicación del “caso” (explicación del estado final de deshonor)
- 5) alternancia de fortunas y adversidades

Este planteamiento, junto con el de Francisco Rico (que estudiamos a renglón seguido), resultan ser “dos de las aproximaciones al género que más peso han tenido”, para decirlo con palabras de Florencio Sevilla (“aunque sus planteamientos no dejan de resultar hartamente discutibles” opina por otra parte)¹¹⁰. Esto es así; sin lugar a dudas, esta propuesta gozó de una importante difusión y repercusión. No obstante, recordamos que ni siquiera propone el crítico una lista de integrantes del género, ni de quienes son los epígonos, ni al fin y al cabo “postula un *concepto* del género con las más mínima solidez teórica” – en boca de Florencio Sevilla de nuevo (pág. VIII)–.

Con todo, queda clara la preocupación del crítico por la configuración formal de las novelas, por su mera morfología, y al contrario, su marcado desinterés por lo semántico, los contenidos. El cambio de rumbo se hace tan palpable como ineficaz.

FRANCISCO RICO

En esa misma línea se sitúa también Francisco Rico, cuyo planteamiento a favor de la importancia de la estructura de los textos plasma en su estudio: *La novela picaresca y el punto de vista*. Siguiendo los pasos de su predecesor, Rico explica en el prólogo:

“Tal ha sido mi tema en los dos primeros capítulos: inquirir el alcance estructural del punto de vista narrativo en *Lazarillo de Tormes* y en *Guzmán de Alfarache*; y supuesto que uno y otro son libros escritos en primera persona, el problema estribaba a menudo en aclarar las relaciones entre el pícaro como actor y el pícaro como autor ficticio. El tercer capítulo [prosigue] lo he dedicado a esbozar en qué forma se dilapidó

¹¹⁰ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. VII; opinión que compartimos, lógicamente, siendo nuestro enfoque el que es (defender la imperiosa necesidad de mostrar tanto interés por la ‘forma’ como por el ‘fondo’, primero, y segundo, ser lo más flexibles posibles, por una parte, y por otra, más importante aún, objetivos en todo momentos).

la herencia de los dos geniales iniciadores de la novela picaresca; y tengo una ligera esperanza de que las páginas en cuestión (...) contribuyan en otros niveles a definir y ordenar el conjunto del género picaresco”.¹¹¹

Persiguiendo este objetivo, pues, el crítico procede a un detallado análisis, primero, de los antecedentes estilísticos parecidos o adecuados para la formación de la picaresca: eso es, principal e indiscutiblemente, el género epistolar:

“Existía desde siempre, en efecto, una forma literaria que se avenía de maravilla a conciliar la tradición retórica y la modesta historicidad que parecía de rigor en los balbuceos de la novela: la carta. [Y añade más adelante] La carta se ha prestado siempre a la confidencia y a la confesión; a la altura de 1554 estaba, además, bien curtida en la autobiografía”. (págs. 17 y 19 respectivamente)

Después, procede a otro detallado análisis de la estructura novelística misma del *Lazarillo*, mostrando particular atención a la cuestión del punto de vista. Esa es su interpretación más concluyente:

“un punto de vista singular selecciona la materia, fija la estructura general, decide la técnica narrativa, preside el

¹¹¹ RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 2000, pág. 11. La equiparación entre Lázaro Carreter y Francisco Rico es tan acostumbrada y recurrente que ya se hace difícil evitarla; para avalarnos al respecto, nos volveremos a servir de las palabras de Blasco Pascual: “En el mismo sentido se orientan las investigaciones de Francisco Rico. Niega también él toda posibilidad o, mejor, toda utilidad, a aquellos intentos que pretenden definir «la novela picaresca por referencia exclusiva al tipo real del *pícaro* o al arquetipo [social] de la *picaresca*». Señala, con acierto, que también en el mundo del teatro de la época abundan caracteres apicarados, bellacos, galloferos, tahúres, ladrones, capeadores, pero, a pesar de ello, no nos es posible ni identificar el entremés, en que estos personajes aparecen, con la novela picaresca, ni reconocer dicha tipología al pícaro. Y esto es así, porque el héroe de la novela picaresca es una criatura literaria [«es forma y fórmula literaria»], no un tipo sacado de la vida real. Lo que lo caracteriza no es tanto una conducta o un estilo de comportamiento, como una estructura narrativa, ya que de la vida de este pícaro vamos a conocer sólo lo que dicha estructura nos permita. En otras palabras, lo relevante en el carácter del pícaro literario va a ser no tanto lo que de él conocemos, cuanto la forma en que lo conocemos”. (*Ascética*, cit., pág. 49) La cita es larga pero no tiene desperdicio en cuanto pone de manifiesto tanto el planteamiento puramente formalista que estamos observando, como la aceptación y seguimiento que tuvieron dichas ideas entre parte de la crítica. No obstante, otra parte (Florencio Sevilla, Antonio Rey Hazas, y nosotros mismos por ejemplo) discrepa profundamente por considerar que si bien es cierto que la ‘forma’ de los textos adquiere mucha importancia a la hora de definir un género, su ‘fondo’ no lo hace menos; estudiar ambos componentes, de manera combinada se hace, en nuestra opinión –y no nos cansaremos de decirlo– imprescindible.

estilo; y a su vez, materia, estructura, técnica y estilo explican tal punto de vista”. (pág. 54)

Además amplía aún más su argumentación situando, como es debido, la novelita en el contexto en el cual surgió; es entonces cuando llega a cobrar toda su relevancia:

“El Renacimiento afirma (...) el hallazgo del centro de perspectiva, en particular, consolida una nueva situación, en que la obra de arte deja de ser el resultado de la mera obediencia a un código tradicional y se entiende como un segmento del universo según lo observa –o, por lo menos como podría observarlo– una persona determinada, desde un determinado punto de vista, en un momento determinado”. (pág. 37)¹¹²

En un segundo momento también escruta estas mismas pautas de composición en el *Guzmán de Alfarache*. Su primera y fundamental conclusión, como consecuencia directa de este punto de vista peculiar y único, es que *Guzmán* escritor y *Guzmanillo* actor son totalmente indisoluble; y así concluye:

“en cualquier caso, tema fundamental del *Lazarillo* y del *Guzmán* es justamente la formación del propio punto de vista que las rige: ambas cuentan cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor, por qué redacta una autobiografía, qué experiencias y rasgos de talante determinan la selección y el encadenamiento de los mismos episodios que refiere, el modo y el lenguaje en que los representa, el sentido que les otorga o les supone... por ahí, trama, estructura, técnica narrativa, estilo, ‘tesis’, son siempre fases o versiones del punto de vista de Lázaro o Guzmán”. (pág. 160)

Todo este proceso que pretenden descubrir, lo llama “novelización del punto de vista”, y resulta tan importante, para él, que hasta descubre cierta evolución del género en función de ello. Por consiguiente, también

¹¹² Unos años después, y desde el punto de vista de la semiolingüística, Francisco Carrillo comentaba al respecto: “La estructura narrativa de la picaresca proyectada en la estructura del contexto arroja el individualismo enfrentado a la despersonalización o la libertad frente al sometimiento a convencionalismos sin sentido. El individualismo es el único medio de autenticación, que libera al pícaro de las amarras que atan a su sociedad. El proceso de degradación, la pérdida de su dignidad y la deshumanización, el hacerse pícaro responden en el contexto a la proposición de unos nuevos valores contra determinados acontecimientos políticos, económicos y sociales”. (*Semiolingüística*, cit., págs. 152, 153)

aplica, a continuación, el mismo modelo de análisis a *La pícara Justina* y al *Buscón* proporcionando de nuevo una conclusión en perfecta coherencia con su planteamiento: el segundo, por ejemplo, se ve tachado de “pésima novela picaresca” en este sentido (aunque una obra “genial”, pág. 129), sencillamente porque:

“(…) lo evidente es que en el libro, tal como quedó, no hay ni el más remoto ánimo de novelizar el ineludible tránsito de Pablos actor a Pablos autor. Y sin él, la primera persona es cuando menos superflua, un simple tributo a la tradición.” (pág. 136).

Por consiguiente se divisa aquí el fin, digamos, de la primera etapa de la picaresca ya que afirma Rico que “con la *Pícara Justina* y *La vida del Buscón* se había entrado en una vía muerta” (pág. 139). Excluye, por otra parte, a obras como *La hija de Celestina* y *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, afirmando que, en definitiva, la picaresca “se había revelado y agotado entre 1599 y 1605”. (pág. 142)

No obstante, siguiendo los mismos criterios, descubre pronto una segunda etapa, a partir de los años veinte; con todo, acaba concluyendo:

“A decir verdad, entre 1620 y 1626, sólo Jerónimo de Alcalá Yáñez parece haber comprendido que usar el patrón del género con cierta economía artística obligaba a establecer un nexo entre el pícaro actor y el pícaro autor”. (pág. 143)

Pero, al fin, a partir de allí “la novela picaresca no levanta cabeza sino por azar”, concretamente con el *Estebanillo González*, que el crítico define como “último hijo legítimo (y, en otro orden de cosas, también uno de los más robustos) de la familia picaresca.” (pág. 146)

Por nuestra parte, compartimos la opinión de Francisco Rico en cuanto a la importancia del punto de vista en la caracterización final de los textos; sin embargo, y según veremos, el entramado nos parece algo más complicado. En todo caso, además, no bastaría este hecho en sí para definir el género picaresco; una vez más, rechazamos el limitarse a considerar un solo elemento –o pocos–, en este caso de tipo formal, pues nos parece un obstáculo a la hora de aprehender los textos para lograr la

formulación completa y adecuada de una poética definitoria de la picaresca española.

CABO ASEGUILAZA

En opinión de muchos, que compartimos –como ya dijimos–, la aportación de Cabo en cuanto a la captación del género picaresco es considerable. Importante e innovadora, quisiéramos añadir, puesto que aborda temas y campos hasta la fecha (1992) prácticamente desatendidos: especialmente a la situación de comunicación en la cual se insertan las autobiografías, el concepto de la recepción de estos relatos y, por otra parte, las consecuencias que estas configuraciones peculiares podían acarrear o propiciar.¹¹³ Ya nos referimos a ello anteriormente –y seguiremos haciéndolo posteriormente– y por tanto no insistiremos mucho en dichas ideas (las de “acto de habla”, “recepción inmanente”, etc., que desarrollaremos en la tercera parte de este trabajo). Sólo apuntar que en un primer momento retoma el ya tradicional rasgo esencial del relato en primera persona, para examinarlo bajo una luz nueva, insistiendo en la importancia de considerarlo como parte inmersa en una situación comunicativa previa:

“(…)intentaremos también resaltar las bases de un modelo enunciativo que incluya, considerado en tanto enunciado, el relato autobiográfico en todos sus planos, incluido el de su situación narrativa. Sólo así, diferenciando entre la enunciación empírica del autor y la inmanente del narrador, se puede dar cuenta del papel de la autobiografía en las obras picarescas”. (pág. 46)

Y esto resulta primordial en la medida en que:

“Quizá haya que suponer entonces que la significación adicional implícita en el uso de la primera persona por parte del pícaro no atañe tanto a éste, en cuanto personaje, como a

¹¹³ Desatendidos, en general, y con la excepción de Florencio Sevilla, quien siempre mostró un especial interés hacia este concepto y dedicó estudios a la forma de raigambre dialógica de algunas novelas picarescas –concretamente el *Alonso*– sospechando desde temprano la trascendencia del recurso, aunque no lo pusiera de manifiesto para con el conjunto; lo veremos con más detalle a renglón seguido.

las circunstancias que provocan el hecho mismo del discurso y llevan, por tanto, al infame a publicar su infamia”. (pág. 56)

Por consiguiente, y es una consecuencia importante y llena de implicaciones:

“Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no sólo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: el yo de la situación de la narración”. (pág. 63)

Por otra parte, y en la misma línea, Cabo distingue tres niveles distintos en el esquema autobiográfico: la fábula, la narración y la situación de la narración; lo que le lleva a una de sus ideas maestras: el concepto de “acto de habla”, el considerar la autobiografía picaresca como un “macroacto ilocucionario” (pág. 70), que explicaría y permitiría, en su opinión, “comprender las profundas diferencias entre las varias obras picarescas”. (pág. 70)¹¹⁴

Este hecho capital no está exento de consecuencias, antes lo contrario según el crítico, ya que este mismo contexto, esta misma situación de la narración “condiciona (...) el comportamiento literario de esos personajes. [Y añade, tocando ya el segundo punto esencial de su planteamiento] Una de las facetas fundamentales de dicho comportamiento es, precisamente, el estilo”. (pág. 74) Para el estudioso, pues, el estilo, que se singulariza por dos características principales, heterología y oralidad, viene a ser el segundo elemento fundamental en la definición de la serie:

¹¹⁴ Antes que Cabo, y aunque desde el enfoque de la semiolingüística, Francisco Carrillo apuntaba hacia una dirección muy similar y explicaba: “La lengua es acción y a su vez un condicionamiento de la conducta humana. Todo ‘acto de habla’ es un acto ilocucionario. Cuando hablamos de ‘acto de habla’ incluimos todas aquellas circunstancias y elementos que de una manera u otra intervienen y modifican la significación de lo dicho, tales como tiempo, lugar, locutor, auditor, situación, intención, conciencia y otros. [y añade] Este concepto es aplicable a lo que podemos llamar ‘acto literario’, en cuanto ambos son acción, como señalamos anteriormente, y ambos se identifican como creaciones de sentido y actos de comunicación. El hombre produce y utiliza los signos con algún propósito que envuelve un tipo de acción. El hombre no es un simple usuario de la lengua. Una misma palabra u oración puede tener distinta significación según las circunstancias o situación de comunicación”. (*Semiolingüística, cit.*, pág. 15)

“El estilo picaresco es concebido como estilo ajeno, definido según ese principio e, incluso, valorado como tal. Ello implica que ni es estilo de autor ni tampoco es indiferente a quien lo enuncia en el relato. Mi hipótesis consiste en entenderlo como construcción *ad hoc* que refleja los condicionamientos propios de la situación narrativa. (...) [Y sentencia] El estilo picaresco, en consecuencia, nace como elemento fundamental en la construcción de una expresión ajena. Una expresión que depende pragmáticamente de la situación social, moral e ideológicamente escindida en que se concibe la narración. De ahí sus dos rasgos fundamentales – heterología y oralidad –, que nos remiten, a su vez, al tercer aspecto en que nos fijaremos para caracterizar la serie picaresca: el de la recepción inmanente”. (pág. 78)

Por tanto, queda claro el cambio de rumbo que pretendió marcar este especialista en teoría literaria: no basta con considerar los relatos en primera persona de manera aislada, no es suficiente para captar los alcances de la configuración de las novelas; antes bien –invita–, hay que escrutarlas dentro de la situación narrativa de tipo dialogal que las precede y determina. Con todo, concluye:

“La recepción inmanente es, pues, cuestión compleja al mismo tiempo que esencial para comprender la verdadera naturaleza tanto del acto picaresco como de la relación entre narración y enunciación en estas obras. Al dislocamiento, nunca superposición, entre narratario y lector implícito hay que añadir la escurridiza relación que se produce entre las instancias receptoras de los tres niveles del relato. La complejidad de la recepción inmanente asegura la primacía del acto picaresco sobre la fábula, al tiempo que una serie de elementos marcan con claridad el hiato entre enunciación y narración”. (pág. 141)

Los avances que marca este trabajo reflexivo de Cabo son innegables y sobre todo determinantes para nuestra búsqueda en la medida en que dibuja otros senderos hasta este momento poco explorados aunque determinantes.¹¹⁵

¹¹⁵ Como se verá en la tercera parte de este trabajo, compartimos muchas de las ideas exploradas por Cabo; de hecho, las desarrollaremos y ampliaremos para configurar nuestra propia propuesta poética. En ésta, tanto la situación de comunicación, de raigambre dialogística (primordial), como el estilo que de la misma emana, cobrarán mucha

I. 2. c) Eclécticos

Aunque hayan sido de menos peso y trascendencia que los propuestos por sus compañeros de corte estructuralista, durante esta segunda mitad del siglo XX, también vieron la luz algunos acercamientos de corte más ecléctico. Efectivamente, al igual que ocurría durante la primera parte de la centuria, unos pocos especialistas se proponen hacer valer unas ideas aparentemente más abarcadoras y flexibles, y así mismo, más originales y eficientes. Sin embargo, y desafortunadamente, no tuvieron la repercusión esperada, pues no pasaron de ser excepciones frente a los demás planteamientos que acapararon la atención y méritos durante este periodo (en particular los de Lázaro y Rico). Aun así, son dignos de mención, especialmente el acercamiento de Blanco Aguinaga, por el que empezaremos y que nos lleva de vuelta a los primeros años de esta segunda mitad. Tras este, recordaremos sucintamente los avances que supusieron también algunas ideas de Jénaro Taléns y otras de Edmond Cros.

CARLOS BLANCO AGUINAGA,

Una de las primeras frases de su estudio, *Cervantes y la picaresca; notas sobre dos tipos de realismo*, suenan, por así decirlo, como una declaración de intenciones y, desde luego, dejan muy claras las vías que se propone recorrer el crítico:

“Nuestro análisis se refiere al sentido y forma de las novelas mismas, a la manera [sic] como un mundo es reflejado por su novelista”.¹¹⁶

Así las cosas, y aunque a primera vista se podría pensar que el crítico, por mostrar un marcado interés hacia la cuestión del realismo, se guía más

importancia. Son elementos que nos parecen imprescindibles para una buena y completa caracterización del género que nos ocupa.

¹¹⁶ BLANCO AGUINAGA, Carlos, “Cervantes y la Picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, México, 1957, págs. 313-342, pág. 313.

bien por criterios de carácter semántico, resulta que no es así. Bien es cierto que el problema del realismo y de la verosimilitud está muy presente en su trabajo, pero sólo cobra toda su importancia y dimensión al combinarse con un meticuloso análisis del estilo, de las estructuras y usos literarios elegidos por los autores de la época. Por tanto, desde un principio, y en calidad de ‘premisa’ a lo que va a decir a continuación, propone tres características esenciales del género (una de fondo, otro de forma y una tercera cuya frontera ya se ha borrado); son las siguientes:

“1) En la novela picaresca se nos cuenta siempre la historia de un trotamundos desheredado de la fortuna cuyo papel en la vida se reduce a ir satisfaciendo, de cualquier manera, sus necesidades más elementales. El hambre es, tal vez, el motor principal del pícaro, y para satisfacerla trabajando lo menos posible hace de todo sin ser, de fijo, nada: sirve a varios amos, hace de mendigo, roba y engaña. (...) Frente a los héroes de las narraciones anteriores, el pícaro es un antihéroe, la encarnación más baja de la realidad humana; a su vez el mundo en que se mueve el pícaro es el más bajo y opuesto al ideal, imaginativo, puro y noble de la épica, de las novelas de caballería, de la pastoril.

2) La segunda característica, puramente formal en apariencia, pero imprescindible, es que las aventuras del pícaro se narran siempre en forma autobiográfica.

3) De la fusión de estas dos características podemos deducir una tercera en la que fondo y forma son ya lo mismo: el pícaro es siempre un vagabundo solitario, un verdadero desterrado que no entra nunca en diálogo real con los demás hombres porque los más desconfían de él y él desconfía de todos en cuanto adquiere un poco de experiencia. Y aunque habla con todo el mundo y todos hablan y hacen a su alrededor, los diversos puntos de vista de las vidas de los demás le llegan al lector filtrados por esa soledad suya en cuyo centro la realidad, por prismática que sea, se fija en un único punto de vista, desde el cual, por sus misma bajeza de miras, se descubre la mentira de los otros puntos de vista”. (págs. 314, 315)

La cita es larga pero la restituimos casi entera ya que resume perfectamente todo el planteamiento del estudioso, tanto por lo que se refiere a la importancia de considerar la forma y el fondo juntos, la estructura de los relatos así como sus contenidos; y también por lo que

tiene que ver con la cuestión del realismo, de ese realismo de desengaño. Además, con esta caracterización del género que ofrece Blanco Aguinaga nos parece que se van acortando las distancias que nos separan de la comprensión (de una buena, por completa y ajustada, comprensión) de la novela picaresca española. Aun así, claro está que faltan muchos elementos y conceptos por explorar y apreciar en su justa medida (la situación de comunicación, el tono, las intenciones ideológicas, etc. que sí estudiaremos más adelante), y que se vuelven imprescindibles para una definición satisfactoria de la serie.

Además, subrayar (y agradecer íbamos a decir) la discreción del especialista a la hora de formular sus ideas: nos referimos a la comentada tendencia a generalizar que hemos observado y condenado en más de una ocasión, pues notemos cómo él se cuida, a nuestro parecer, de no usar términos ni frases demasiado radicales e inflexibles sino que acoge hábilmente en su discurso expresiones que dejan lugar a la diversidad (especialmente en el primer punto defendido; por ejemplo no se limita, como hicieron otros muchos antes y después, al supuesto rasgo del ‘servicio a varios amos’, y desde luego hace bien en extender las actividades de los protagonistas a la mendicidad, el robo etc. Ya que sólo de esta manera se restituye fielmente el actuar y vivencias de los mismos).

Por otra parte, apuntar que paralelamente el crítico también considera otras temáticas claves del género, como son, por ejemplo, el ‘origen vil’ y el determinismo social, así como el trato que les dan los autores, (esencialmente mediante el estudio más detenido del *Guzmán de Alfarache*), etc.

Por último, cabe recordar que los estudios de Carlos Blanco Aguinaga también supusieron un avance por lo que respecta a la cuestión de Cervantes y la picaresca (volveremos a ello más adelante). Con todo, pues, las reflexiones de este estudioso (que a menudo, según hemos ido apuntando a lo largo de este repaso, ha remado un tanto a contracorriente) han participado y participan, sin lugar a dudas, del debate que nos permite avanzar y acercarnos a nuestro objetivo.

EDMOND CROS

Aunque menos significativa que la de su predecesor, la propuesta de Edmond Cros no deja de constituir, a su vez, un ejemplo de la paulatina concienciación de la crítica acerca de la necesidad de abrirse de miras y ampliar el campo de observación y estudio de los textos tanto como sea posible. Por ende, su punto de partida es insistir, sobre todo, en la importancia de considerar simultáneamente el fondo y la forma de una obra para captarla en todos sus sentidos. Por eso empieza condenando a las aproximaciones esencialmente semánticas:

“Regrouper ces différents ouvrages autour de certains thèmes qui y seraient généralement présent (la faim, l’honneur...) oblige à ne pas tenir compte de leur richesse et à rejeter, en particulier, l’encombrement de l’exemplarité ou de l’érudition qui enveloppe la trame narrative”.¹¹⁷

A renglón seguido, lógicamente, también condena la postura que consistía en observar exclusivamente la forma exterior de los relatos, su estructura (aunque entienda que este tipo de acercamiento surgió como replica a la ineficacia de los anteriores):

“Il semble cependant qu’elles aient été toutes menées par réaction aux interprétations qui les précèdent et n’envisagent à leur tour qu’un aspect de l’œuvre: la trame narrative, les contenus proprement romanesque passent au second plan, ne sont plus considérés que comme des moyens dont se servirait l’auteur pour asseoir ou illustrer les théories qu’il se proposait d’établir”. (pág. 70)

Por consiguiente, en opinión del francés, la única vía de observación viable es la de la combinación:

“[cela] démontre une fois de plus combien la distinction qui trop souvent a été faite entre la forme et le fond, le style et d’autre part, les thèmes ou les idées, est une source d’erreurs et un facteur d’incompréhension. [Y añade] Nul ne l’a mieux exprimé que Jean Rousset précisément dans sa remarquable introduction à *Forme et signification*: «Dans toute œuvre

¹¹⁷ CROS, Edmond, *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans «Guzmán de Alfarache»*, Didier, Paris, 1967, pág. 15.

vivante la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes»". (pág. 19)¹¹⁸

Desgraciadamente sin embargo, los avances que podían haber supuesto las pesquisas de Cros no fueron mucho más allá de la teoría; termina su trabajo con un detallado y un tanto confuso –en nuestra opinión– estudio del *Guzmán*, cuya estructura y tradición gramático-lingüística escruta y comenta rigurosamente, pero, quizás, en detrimento de una valoración global y útil del género picaresco en conjunto.

En todo caso, insistimos que no deja de poner de manifiesto el proceso de cambio de rumbo que, poco a poco, se va dibujando.

JENARO TALÉNS

En calidad de último ejemplo, y en la misma línea, podemos citaremos a Jenaro Taléns, quien es otro de los críticos que ha defendido con más interés la necesidad de mostrarse más ecléctico a la hora de enfrentarse a la producción literaria con el objetivo de cifrar su esencia. Así de claro lo reivindicaba en su trabajo *Novela picaresca y práctica de la transgresión*:

“Es claro que en última instancia las definiciones elaboradas sobre la base del artificio formal (...) no son de demasiada utilidad, en la medida en que plantean la problemática de lo literario sobre bases no ya específicas sino autónomas. Pero tampoco podemos partir, olvidando lo anterior, de consideraciones referenciales a hechos y circunstancias históricas concretas como única base, por cuanto englobaríamos dentro de lo literario cualquier tipo de discurso sobre la realidad (...) cuya especificidad quedaría así neutralizada”.¹¹⁹

¹¹⁸ Idea ésta que compartimos plenamente y que, de hecho, explotaremos y desarrollaremos en la tercera parte de este trabajo, cuando nos corresponda ofrecer nuestra propia propuesta poética. Además, como veremos también veremos, son varios los especialistas en abogar en este sentido: Jenaro Taléns (que reseñamos a renglón seguido), pero también Francisco Carrillo y Ana Vian por ejemplo.

¹¹⁹ TALÉNS, Jenaro, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid, 1975, págs. 19, 20.

Así, llega a la misma conclusión que los anteriores: no se puede disociar forma y fondo, y eso porque, añade el crítico:

“No hay formas y significados sino formas que significan, formas cuya única razón de ser resida en el hecho de significar”. (pág. 25)

Pues bien, a partir de ahí, él también propone un listado, escueto, de las características que considera fundamentales para el género. Por lo que se refiere a la “*forma exterior*”, según sus propias palabras, el crítico retiene tres: 1) principio de viaje; 2) principio de servicio a varios amos; 3) principio de autobiografía. No obstante, insiste en que esos tres elementos cobran importancia únicamente en la medida en que son “*recursos funcionales* para novelar un proceso”. Este proceso no es otro que el de la evolución vital del protagonista (y del lector, paralelamente), lo llama también “proceso sicológico” ya que se trata sobre todo de la toma de conciencia por parte de éste de su situación. Ahora bien, por lo que al ‘fondo’ se refiere, resulta que aparte de dedicar más de un capítulo a la consideración del contexto histórico, social, religioso y cultural de España en aquellos tiempos, lo que realmente le importa al estudioso es la figura del pícaro mismo. No obstante, su visión se distingue de las demás en la medida en que su enfoque no parte de la clásica caracterización del protagonista de estas novelas:

“Característica fundamental de la novela picaresca en tanto discurso narrativo es la transitoriedad del modo de vida picaresco así como su función casi accesorio, resultado de esa misma transitoriedad. El pícaro sólo lo es en su intento de ascenso social extra-clase. No es una entidad sino una función. Existe para dejar de existir. Su única meta como pícaro es dejar de serlo”. (pág. 31)

Con todo, volviendo a considerar las dos ramas imprescindibles a la captación del género como un entramado indisociable, explica cómo:

“El primer proceso (sicológico) organiza la textualidad narrativa tal y como ante nosotros se presenta y funciona, en ese sentido como *principio ordenador*. Pero como tal proceso no es sino reflejo formal exterior de otro proceso, transformador de la textualidad en historia significativa,

proceso de desvelamiento de la realidad y de sus estructuras, y que funciona, dentro del discurso narrativo, como *gesto semántico*”. (pág. 30)

Nos parece más que evidente la estrecha interdependencia de ambos elementos y la imperiosa necesidad de considerarlos conjuntamente.

Por otra parte, y por último, notemos que aparte del estudio de esta primordial dinámica, Taléns dedica otro espacio, aunque mucho más reducido, al estudio de la situación comunicativa que se puede llegar a observar en las novelas picarescas, y cuya relevancia subraya. Resalta la importancia de las relaciones entre emisor y receptor, y/o autor y destinatario, apoyándose, para más claridad, sobre un esquema básico de “todo proceso de comunicación” –en sus palabras–. Remitimos directamente a dicho estudio para mayor información para no alargar más esta reseña. Antes concluimos mediante unas últimas palabras suyas:

“Lo primero que habría que distinguir es lo que llamaremos estructura principal, de la estructura secundaria, *la historia* significante, del *texto* como organización; ya que separar significación y estructura es una falacia lingüística, la consideración de un dualismo insostenible”. (pág. 29)

Con todo, y a pesar de la mejora en el planteamiento, tampoco podemos validar esta última propuesta por no terminar de caracterizar, real y completamente, la serie que nos ocupa, por una parte, y por otra –causa directa de la primera– por ilustrar, nuevamente, esta perniciosa tendencia a la comentada subjetividad generalizadora.

I. 3) LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI Y LAS ÚLTIMAS TENDENCIAS

Durante este periodo de tiempo, todavía se pueden encontrar acercamientos críticos representantes, digamos, de las tres tendencias que venimos exponiendo. Ahora bien, también es cierto que, según veremos, se observa una propensión más marcada hacia las propuestas de tipo ecléctico (lo cual es de agradecer). Si durante la primera mitad del siglo XIX prevalecían los planteamientos ‘referencialistas’, y a lo largo de la segunda se fueron imponiendo, esencialmente, los ‘estructuralistas’, con el advenimiento de la nueva centuria, por fin, vamos a poder disponer de una mayor cantidad de reflexiones más amplias y ajustadas a la realidad de los textos: pues parece que, al fin y al cabo, la inclinación ‘eclética’ pretende imponerse.

De nuevo, veamos las manifestaciones más relevantes de cada ‘categoría’.

I. 3. a) Referencialistas

JANNINE MONTAUBAN

Una de las primeras que quisiéremos reseñar aquí y que aparecía al principio de este nuevo siglo es la de Jannine Montauban, que si bien, como la misma autora afirma, no es un trabajo que pretenda revolucionar el panorama crítico con un “nuevo canon” para el género –ni siquiera busca fijar nada terminante para una nueva definición del mismo–, sí es un acercamiento tan original como interesante, que por tanto, merece aquí su sitio. Además, nos parece que se hace bastante revelador de la situación actual en la que nos encontramos los estudiosos, por un lado, y los textos picarescos por otro: a saber, la existencia, todavía, de

recovecos sin explorar.¹²⁰ Ensayos como éste, en definitiva, ponen de manifiesto la realidad del género picaresco al apuntar cuestiones nuevas, faltas de análisis e interpretación:

“Este trabajo ofrece un estudio literario, crítico e histórico de los múltiples significados que se desprenden del término *reproducción*, y su relación con el desarrollo y canonización de la picaresca española de los siglos XVI y XVII. No se trata de proponer las bases de un nuevo canon, ni de historiar las ‘fortunas y adversidades’ del género en busca de teologías, ni tampoco de establecer una línea de evolución y desarrollo. Su propósito central es abordar la picaresca desde el punto de vista de la filiación biológica para determinar los alcances de la producción textual en el Siglo de Oro, propósito que compromete también a los lectores y a los críticos, quienes se producen y reproducen a sí mismos en sus propios textos y en los textos de los otros”.¹²¹

Partiendo de este punto, la estudiosa plantea, en un primer momento, la problemática que la preocupa –y que, prácticamente, queda resumida en la siguiente explicación–:

“La frecuencia con la que se recurría en el Siglo de Oro a la metáfora biológica para definir la relación entre el autor y su obra como la de un padre con su hijo, es uno de los presupuestos básicos de este trabajo. (...) Este libro propone analizar por qué la reproducción formulaica de la picaresca no se corresponde con la reproducción sexual de los pícaros, cuya ausencia de hijos biológicos se ve compensada con una inextricable maraña de hijos textuales. A esta primera observación [prosigue] debe añadirse otra no menos importante y necesaria. Me refiero al hecho de que la

¹²⁰ De hecho, en los ‘agradecimientos’ de su trabajo declara Montauban: “(...) no puedo sino repetir una fórmula capaz de expresar originalmente mi deuda y gratitud con Mary S. Gossy, quien me hizo ver que el Siglo de Oro es, todavía, un vasto campo por explorar”. (*El ajuar, cit.*). Idea ésta que compartimos y que este libro ilustra a la perfección.

¹²¹ MONTAUBAN, *El ajuar, cit.*, págs. 14, 15; queda clara la postura inicial de la estudiosa; y según decíamos, aunque no se proponga llegar a ninguna definición última del género, nos parece el planteamiento tan interesante como ilustrativo de la situación presente de la serie y su caracterización, y, también, de la crítica literaria, cuyos objetivos y prioridades siguen siendo variopintas, a la vista está. Por otro lado, apuntar que inmediatamente después de esta declaración de intenciones, Montauban añade –revelando así su tendencia–: “Considero que la lectura atenta del texto y el cuidado de fijarlo en las coordenadas ideológicas y culturales de los siglos XVI y XVII son acercamientos que no sólo no se excluyen, sino que se complementan en la labor de vincular los discursos médicos sobre la reproducción con los mecanismos de reproducción textual desarrollados por la teoría contemporánea” (pág. 15).

sexualidad de los pícaros (por lo general estafadores, ladrones o vagabundos) es permanentemente omitida, mientras las pícaras son definidas por la constante exhibición de su sexualidad (son casi siempre prostitutas) y como personajes del discurso de otros”. (págs. 12 y 13)

Por ende, este estudio pasa por considerar, primero, los “fundamentos biológicos que definen las relaciones entre engendramiento y escritura” (págs. 15, 16);segundo, la confusa situación tanto del género en sí como de la crítica que se ocupa del mismo; tercero, y sobre todo, las particularidades que presentan las pícaras frente a los pícaros –que propiciaran peculiaridades en el plano discursivo, pues: “La prostitución y la incapacidad de generar una escritura autónoma son constantes que a lo largo de la narrativa picaresca de protagonista femenino se presentan de manera entrelazada e interdependiente” (pág. 16)–. Por fin, el trabajo cuenta con un cuarto y último capítulo dedicado a Cervantes con respecto a dicha problemática.

Dicho esto, puesto que Montauban, al fin y al cabo, no ofrece ninguna conclusión definitiva para con la serie no nos alargaremos más en el resumen de su propuesta (antes bien remitimos al propio estudio para mayor información); en todo caso, además, los elementos allí apuntados que sí pueden tener valor y peso a la hora de aprehender y caracterizar la picaresca española serán utilizados a lo largo de este trabajo nuestro a medida que los podamos necesitar (por ejemplo, cuando tratemos el tema del ‘origen vil’).

MICHEL CAVILLAC

Estos últimos años el hispanista francés Michel Cavillac ha vuelto a publicar varios trabajos suyos. En 2007 primero, sale a la luz un libro que recoge tres antiguos estudios¹²²; y otro en la reciente fecha de 2010, donde recopila igualmente análisis y artículos ya editados anteriormente.

¹²² CAVILLAC, Michel, «*Atalayisme*» et picaresque. *La vérité proscrire*: «Lazarillo», «Guzmán», «Buscón», Presses Univ. de Bordeaux, Burdeos, 2007; formado de las versiones mejoradas de: “La question du père dans le roman picaresque” en *Les parentés fictives en Espagne (XVI-XVII siècles)*, ed. Augustin Redondo, Publications de la Sorbonne,

En el caso del primero, *Atalayisme et picaresque. La vérité proscrite*, se trata de versiones ampliadas y reconsideradas a la luz de la nueva problemática que plantea el francés: “La vérité proscrite”. El crítico se propone entonces volver a manejar sus propias conclusiones pasadas bajo nuevos focos con el objetivo de demostrar que, se mire por donde se mire, y sean cuales sean las cuestiones y temas estudiados, al fin y al cabo la verdadera finalidad de la picaresca –la de Alemán en realidad, y es de lamentar, de hecho, que no abra sus consideraciones a un *corpus* más amplio– es revelar, de manera sutil y encubierta, verdades acerca de su tiempo y sociedad, normalmente imposible de revelar (y más aún por un marginado social). Las susodichas verdades “inconfesables” apuntan, primero, al origen vil y a la polémica cuestión de los linajes, de la limpieza de sangre, y el determinismo. En este sentido, el crítico habla del deseo de reconocimiento inevitable que experimentan los bastardos (pág. 36), que buscan en todo momento integrarse en la sociedad que los rechaza y margina. Cavillac procede entonces a la observación de la figura paternal en el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*, y termina concluyendo:

“Se référer au père dans la société d’Ancien Régime, c’est toucher à l’essentiel. Toute *Relación de méritos* se devait alors de mettre en exergue la généalogie nobiliaire de l’intéressé ou, à tout le moins, la ‘pureté’ de ses origines. En prenant le contre-pied de cette rhétorique institutionnelle, l’autobiographie picaresque brisait un carcan qui maintenait les individus mal nés en marge de l’honneur et de toute exemplarité affective ou rationnelle. La stratégie ironique du *Lazarillo* et la dialectique moraliste du *Guzmán* s’inscrivent dans cette perspective émancipatrice qui traduit, à l’époque, les frustrations d’une bourgeoisie naissante contrainte, en général, à renier ses valeurs”. (pág. 35)

En el caso del *Buscón*, añade:

Paris, 1988, págs. 195-205; “Les métamorphoses de «l’Atayala» dans l’imaginaire du Siècle d’Or” en *Les utopies dans le monde hispanique*, coord. Jean-Pierre Etienvre, Casa de Velázquez-Universidad Complutense, Madrid, 1990, págs. 141-156; y “Les trois conversions de Guzmán de Alfarache (regard sur la critique)”, *Bulletin Hispanique*, t.95, 1993, n°1, págs. 149-201.

“Dans la perspective du discours picaresque selon Quevedo, tout pacte libérateur avec l’image du père est exclu. La thèse aristocratique du déterminisme biologique se trouve ici parfaitement illustrée: la *Damnosa Heritas* de Pablos est implacable”. (pág. 34)

En un segundo momento, el crítico francés aborda el tema del “discours atayaliste au Siècle d’Or”. Empieza, cómo no, por una exhausta definición del término atalaya (en distintos lugares y épocas: sentido de la palabra Atalaya en la “tradition ménippéenne des *Épiscopanthes*, o como “allégories du *perfectisme* chrétien, o el significado marcado por el “prophétisme biblique”, etc.¹²³ Por el momento nos quedaremos con el sentido que adquiere el vocablo en la época que nos ocupa:

“Caractérisée par son acuité visuelle et sa faculté d’anticipation au service de la collectivité, cette vigie va donner lieu, dans l’imaginaire du Siècle d’Or, à une série de variations allégoriques qui, prolongeant le mythe d’Argos-Panoptès («celui qui voit tout»), érigent l’image réaliste du guetteur isolé sur sa tour en archétype de clairvoyance universelle”. (pág. 41)

En última instancia, lo que pretende demostrar Cavillac es cómo se propuso Alemán avisar y remediar problemas observados en la sociedad de su tiempo desde su marginada posición social, desde su particular atalaya, y sobre todo en qué medida resulta tristemente inútil:

“Visiblement, la renaissance sociale et politique souhaitée par le héros alémanien n’était pas à l’ordre du jour dans l’Espagne de Philippe III. En dépit des avertissements de l’*atalaya*, l’idéal du vrai marchand et le règne de la raison d’État étaient des vérités proscrites que seul un picro pouvait avoir l’outrecuidance de proposer”. (pág. 64)

Estas mismas preocupaciones vuelve a estudiar el hispanista francés en su último trabajo, en el cual, concluye:

“Al trasluz de la figura del atalaya viene transparentándose en realidad el rostro de otra España que pudo ser y no logró

¹²³ Para mayor información remitimos directamente al propio estudio, págs. 41-60. Por otra parte, también procede a un detallado análisis etimológico de la palabra ‘atalaya’ en su última publicación, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna (Casa de Velázquez, Madrid, 2010), págs. 7-22.

abrirse camino: una España racional y mercantil a imagen de la modernidad europea. A todo ello subyace el problema de la malograda *burguesía* nacional cuyos horizontes ensombrecen en torno a 1600. Precisamente por aquellas fechas se publica la gran novela de Mateo Alemán. Instalada en la confluencia de las corrientes atalayistas dominantes (menipea, perfectista, profética y reformista), la *Atalaya de la vida humana*, demoledora sátira del sistema aristocrático-genovés,...”¹²⁴

Para terminar con esta primera publicación, mencionar que el francés pasa a estudiar lo que llama “les trois conversions” de Guzmán: la moral o espiritual, la política y la poética; conversiones que considera en función de su problemática central: “la vérité proscrite”, para al fina y al cabo sentenciar que:

“En temps où «el destino de los plebeyos era la caricatura ridícula, porque, como repetían los preceptistas, ‘la gente baja es la que engendra la risa’», l’improductif pícario qui posait avec malice la question du travail (*Lazarillo*) et du commerce honorable (*Guzmán*) dans une société aristocratique soumise au culte de la rente et de l’*otium cum dignitate*, se devait de jouer sur l’ambiguïté de son discours «entre burlas y veras» pour éviter de voir sa prise de paroles disqualifiée par son

¹²⁴ CAVILLAC, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna, cit., pág. 22. Conocido es el interés que muestra el francés hacia la figura del mercader y la problemática mercantilista (véase, «*Guzmán de Alfarache*» y la novela moderna cit., cap. II, y *Pícaros y mercaderes en el «Guzmán de Alfarache»*, Universidad de Granada, 1994); por otra parte, recordemos que el tema de una incipiente burguesía, totalmente relacionado, ha sido apuntado y comentado por otros compañeros de profesión como por ejemplo Alberto del Monte, quien opinaba: “Guzmán es un caballero degenerado; o mejor, mientras en la civilización social y literaria de otras naciones el caballero fue sustituido por el burgués, en España fue sustituido por el pícario: Guzmán es más un burgués malogrado que un caballero venido a menos”. (*Itinerario*, cit., pág. 86) ; Tierno Galván, en la misma línea, observa la picaresca española bajo los focos de la problemática de la clase del proletariado, para sentenciar: “(...) las costumbres del hampa no eran degradación, sino deformación de la ideología burguesa por el proletariado, es decir, de la del rico por el pobre” (*Sobre la novela picaresca*, cit., pág. 19) No obstante especifica, “he venido hasta ahora aplicando el término de burguesía, pero he de advertir al lector que esta primera hipótesis descansa en el supuesto, que por lo común se admite, de que en España durante el Siglo de Oro no hubo burguesía, es decir, la hipótesis admite a su vez como hipótesis la carencia de una clase con espíritu de empresa y afán de lucro cuyos límites pudieran definirse entre la aristocracia y el proletariado. La hipótesis de que España careció de una burguesía pre-industrial sostiene a su vez la de que la novela picaresca refleja las aspiraciones y posibilidades del proletariado de la época, sin introducir en el proceso de captación y descripción ningún elemento burgués, simplemente porque no había ideología burguesa. (...) Según este criterio, en España, prematuramente empobrecida y aguantando de continuo graves crisis, las dos clases sociales que tuvieron un papel real fueron la nobleza y el proletariado. La propia división en sólo dos clases importantes convertiría a la novela picaresca en el género que describe una de ellas desde la perspectiva de la otra, sin más aspiraciones que la de crear, recrear, en el sentido de divertir y educar moralizando”. (*Sobre la novela picaresca*, cit., pág. 20)

audace provocatrice. La vérité *picaresque* est alors une vérité proscrite qui ne peut s'énoncer que sur le mode dégradé de l'ironie, toujours exposé á une réception biaisée, voire malveillante".¹²⁵

Este tema de la conversión de Guzmán cobra toda su importancia, realmente, sólo al relacionarse con la idea del perdón final. Pues para Cavillac esa es cuestión primordial, y la retoma en su última publicación: saber si el protagonista, al final, obtuvo o no el indulto real y salió libre es una de las claves de la obra de Alemán, pero el texto no nos aporta una respuesta clara (en el caso de Guzmán, pero, sin embargo no carecemos de otros ejemplos de perdón, como el de Ozmín).¹²⁶ Por otra parte, apuntar que compartimos la valoración del crítico en cuanto a “veras y burlas” y al tono del texto (más bien satírico-crítico; pero también irónico-cómico podríamos añadir); volveremos a ello a la hora de proponer nuestra propia poética para el género, pues sin duda son

¹²⁵ CAVILLAC, «*Atalayisme*» et *picaresque*, cit., pág. 132. En 2010 vuelve a considerar la cuestión de las conversaciones pero lo hace siguiendo un enfoque distinto: eso es, basándose en las novelitas intercaladas de *Ozmín* y *Daraja* y *Bonifacio* y *Dorotea*; aparecen entonces facetas nuevas y se baraja la posibilidad de la conversión por pragmatismo político, pragmatismo religioso, o, también, por amor (véase «*Guzmán de Alfarache*» y *la novela moderna*, cit., cap. III, págs. 37-61)

¹²⁶ Para el hispanista, pues, no cabe duda, a la luz de lo leído a lo largo de toda la novela, “la conclusión que podía extraer el lector de 1604, era que la justicia o clemencia de Felipe III no igualaba a la de los Reyes Católicos, y que las oportunidades de perdón eran mayores para un aristócrata moro que para el hijo de un «mercader levantisco». Tales individuo no merecían el menor crédito.” («*Guzmán de Alfarache*» y *la novela moderna*, cit., pág. 57) De hecho esta figura de mercader es la piedra de toque, en opinión del hispanista francés, del Guzmán, antes incluso que la muy comentada condición de converso del autor; pues declaraba en el segundo capítulo de su estudio, *San Antonio de Padua y la novela familiar*: “En el fondo, pese a coincidencias inevitables, «no hay nada en el Guzmán de Alfarache que necesite ser explicado por el origen judío de su autor» (Parker, *Los pícaros en la literatura*, cit., pág. 49). El quehacer novelístico de Alemán corre por otros derroteros que vehiculizan, en realidad, lo esencial del discurso burgués elaborado por los reformadores coetáneos. Al filo del Seiscientos, la única alternativa ideológica capaz de erigir al galeote-escritor en «atalaya de la vida humana» venía a ser la ética mercantilista cuyos supuestos rebasaban con creces los confines de la mentalidad conversa. El novelista era sin duda consciente de que en su solapada vindicación del «mercader» radicaba la verdadera subversión de la *Atalaya*”. («*Guzmán de Alfarache*» y *la novela moderna*, cit., pág. 35). La cuestión del componente ideológico, tan palpable en las novelas picarescas españolas han sido abordada en múltiples ocasiones, y las más veces desde el enfoque de la condición socio-racial de los autores; sea acertada o no la reflexión de Cavillac lo que es incontestable es la importancia y impronta dejada por dicho “compromiso ideológico”. Por otra parte, subrayar el hecho, muy importante para nosotros, en nuestra propia propuesta, de que la intertextualidad, aquí y según bien demuestra Cavillac, se pone al servicio de la transmisión de dicho mensaje cargado ideológicamente; volveremos a ello más adelante.

elementos fundamentales para la caracterización no sólo del *Guzmán*, sino de la picaresca española en general.

Por otra parte, Cavillac, en un interesante artículo titulado *El diálogo del narrador con el narratorio en el Guzmán de Alfarache de mateo Alemán* (en *Criticón*, 81-82, 2001, págs. 317-330), se propone estudiar otro concepto que nos interesa particularmente –aunque nuevamente, y no dejamos de lamentarlo, limitándose a la novela de Alemán–: la cuestión del narratorio y de la situación comunicativa entre el protagonista-narrador y su interlocutor. Efectivamente, a la zaga de Cabo, se lanza a explorar el tema de la recepción inmanente del *Guzmán* y en este sentido apunta hacia dos ideas especialmente interesante –a la par que originales–. La primera tiene que ver con el tono y objetivos del ‘diálogo’ de Guzmán: no quiere adoctrinar ni amonestar a su interlocutor, advierte acertadamente el crítico, sino convencerle; lo que pretende en realidad el narrador no es otra cosa que ganar el lector a su causa; se trata de que se crea, el también, que su conversión es sincera y que por tanto, y sobre todo, se merece la anhelada liberación:

“Todo ello, claro, apunta a suscitar en el narratorio una empatía a la medida de la compasión que le va inspirando el falso reo amenazado incluso con una condena a galeras cuya mención no es inocua en el contexto de la fábula. Al verse traspuesto en víctima hipotética de las mismas injusticias sociales que denuncia Guzmán, el receptor no puede por menos de sentirse solidario del galeote-escritor. Granjearse la conmiseración, cuando no la simpatía, del lector-confidente (y juez en potencia) es, sobre todo, un buen procedimiento para mitigar su severidad a la hora de juzgar la ‘confesión’. En este sentido cabe interpretar las reiteradas referencias a los sentimientos comunes que, se supone, han de experimentar el autobiógrafo y su interlocutor ante determinadas peripecias”. (pág. 325)

La segunda idea interesante de Cavillac, más que la primera a nuestro juicio, es la que define al interlocutor de la pseudoautobiografía picaresca como un “interlocutor no silenciado”; al revés, de hecho, según procura demostrar, pues interviene, ‘habla’ en distintas ocasiones:

“Afirmar con ciertos críticos que Guzmán se dirige exclusivamente a «un interlocutor mudo» (Sobejano, 1975,

480), no se me antoja del todo exacto. El receptor de la *Atalaya*, como personaje partícipe de la acción, adquiere una presencia que va muchos más allá de su función silenciosa de «curioso lector». No sólo el narrador le incita a sincerarse al socaire de la confidencia –«Dime, amigo, para entre nosotros, que no nos oiga nadie» (I, 211) , y (las más veces) a intervenir expresamente en el debate –«Dime, ¿quién les da la honra a los unos que a los otros quita?» (I, 290)–, sino que le reprocha su silencio imputándolo a un eventual temor a comprometerse o, peor todavía, a una inconfesable connivencia con aquellos de quienes se airean los culpables tratos. (...) En otros casos (los más frecuentes) [añade] el autobiógrafo echa mano de un diálogo implícito en que recoge en estilo indirecto las evasivas o reparos de su alocutorio (...). En semejantes pasajes, tampoco es infrecuente que la voz del interlocutor quede plasmada en estilo directo, fenómeno éste que los editores suelen materializar por el uso de comillas (...) Algunas veces, también, se nos sugiere que el destinatario del discurso ha manifestado ya su opinión fuera del texto, como ocurre con los supuestos rumores que rodearon el encarcelamiento del padre «que estuvo preso por lo que tú dices o lo que a ti te dijeron»”. (pág. 323)

En este sentido concluye, y con no poca razón:

“Dentro de esta concepción interactiva de la comunicación, el tan trillado dogmatismo autorial de las moralidades ha de relativizarse: pocas veces Guzmán impone su criterio sin buscar la adhesión de su alocutorio estimulado a prolongar la meditación en su fuero interno –«no te digo más, haz tu discurso» (I, 172)–, o bien a explicitar sin reservas su opinión. (...) [y] Esas alusiones a la voz del lector atestiguan que la comunicación no funciona en sentido único y que la narración tiene en cuenta la perspectiva crítica del receptor. Tanto es así que, en ocasiones, éste llega a abandonar su papel de sujeto paciente de la conversación para erigirse en agente de la misma”. (págs. 322, 323)

Por último sólo mencionar (por motivos de espacio) otra original reflexión de Cavillac: plantea la problemática de saber en qué medida sería legítimo calificar a nuestra novela de ‘picaresca’ o de ‘atalayista’. De hecho, en su último trabajo cuando se refiere a la obra de Alemán lo hace utilizando el título original *La Atalaya* (y no el *Guzmán* como la inmensa mayoría de nosotros). Así, según el mismo afirma y emprende demostrar, se hace eco, de algún modo, del sentimiento que atribuye al

propio autor (véase págs. 198-214). En la misma línea, además, reivindica para ella la justa consideración como novela moderna (el título mismo de libro reza así *Guzmán de Alfarache y la novela moderna*).¹²⁷

En conclusión, subrayar los avances que suponen las pesquisas e ideas del francés, especialmente en cuanto al mensaje ideológico subyacente en la obra, así como al tono de la misma (satírico e irónico), y sobre todo referentemente al diseño dialogístico tramado entre el protagonista-narrador y su interlocutor-lector. Particularmente, no dejaremos de aprovecharlos a la hora de considerar poéticamente al conjunto de la serie; pues creemos que aparte de su interés y adecuación para con el Guzmán, son ideas que deben de tener un alcance más amplio.

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ

Una de las últimas aportaciones sobre el género nos la proporciona Roncero López, en un interesante estudio en el cual observa el género picaresco español a la luz del humor y de la tradición literaria bufonesca.

En un primer momento, esboza una presentación del panorama humorístico y del uso del humor desde la Antigüedad hasta las fechas que nos ocupan:

“Los tratadistas romanos, como Cicerón o Quintiliano, asimilaron perfectamente la tradición griega y la expandieron al campo de la oratoria, aunque los conceptos de la eutrapelia y la risa moderada que había preconizado Aristóteles se mantuvieron como los ideales que debía respetar el ciudadano romano. Hay que hacer aquí el inciso de que la

¹²⁷ Véase, págs. 192, 211-215, 196-198 y 251, esencialmente; y apúntese también que el francés no es el único en considerar a nuestra novela como tal, sino que comparte esta misma idea, por ejemplo, Francisco Rico, quien declaraba en su momento: “Los manuales suelen contar la historia de la novela europea saltando –sobre el vacío– de Cervantes a Defoe. En ese proceder, y entre muchas ligerezas, es particularmente grave el olvido de Mateo Alemán (...)” (*Puntos de vista*, art. cit., pág. 239); además, anteriormente había añadido en nota: “... se echa de ver mejor cuánto hubieran podido beneficiarse de una atención más adecuada a la picaresca española, y notablemente al *Guzmán de Alfarache*, cuya excepcional categoría tiende a ser indebidamente aquilatada en los estudios sobre los orígenes de la novela moderna” (nota. 5, pág. 230).

carcajada, la risa ruidosa era considerada propia de los esclavos y de las clases bajas de ambas sociedades”.¹²⁸

Además, añade más adelante otros dos conceptos relevantes con respecto a nuestro tema¹²⁹:

“La risa romana, al igual que la griega, presenta los dos lados: el moderado, representado por el *De oratore* de Cicerón; y el desmesurado, reflejado en las fiestas populares. (...) Pero los escritores latinos introducen un nuevo concepto: el de la sátira, que simboliza la inmovilidad con su ataque a todo aquello que supone novedad, desestabilización del orden establecido (...) Los romanos continuaron la tradición griega en dos aspectos más: en primer lugar, en el de las fiestas populares; en segundo, en su utilización política”. (págs. 27, 28)

Por tanto, vemos cómo se pueden distinguir, fundamentalmente, dos tipos de risa: la eutrapélica y la de tipo carnavalesca.¹³⁰ Así pues, el estudioso nos va dibujando el mundo de lo cómico con sus normas y finalidades hasta llegar a la figura del bufón –en su opinión antepasado inmediato del pícaro–, único personaje de la corte autorizado en decir todo tipo de verdades a los reyes y gobernantes a través del humor y la risa. Roncero siente un interés especial hacia esta figura en la medida en qué ve en estos el modelo más directo de nuestros protagonistas; es más, exponiendo algunos ejemplos de “bufones literatos”,¹³¹ termina sentenciando:

¹²⁸ RONCERO, *De bufones y pícaros*, cit., pág. 19.

¹²⁹ Decimos ‘nuestro’ ya que, de igual modo, pues, la comicidad adquiere una importancia más que considerable en la caracterización final del género, y en este sentido las pesquisas de Roncero no nos serán de poca ayuda; incluso podemos decir que será nuestro autor de referencia al respecto y que sacaremos provecho de sus análisis y conclusiones en más de una ocasión en nuestra tercera parte –que alberga nuestra propia propuesta poética–.

¹³⁰ La risa de tipo carnavalesco había sido estudiada anteriormente esencialmente por Bajtín, con respecto a la obra de Rabelais, sobre todo en *Gargantúa y Pantagruel*. Se apunta allí lo que en opinión de Roncero son: “dos de los elementos fundamentales del humor carnavalesco: la violencia física y escatológica” (pág. 40). Y ¿porqué este interés?, porque añade: “Esta conjunción de ambos elementos la vamos a tener repetida en varias de las novelas picarescas: el *Guzmán de Alfarache* y el *Buscón*, por citar dos de las más importantes”. (*De bufones y pícaros*, cit., pág. 40)

¹³¹ Declara: “Pero entre los bufones literatos del siglo XVI que trataron temas más variados, más representativos del humor propio de estos personajes, y que no vivieron inmersos en la

“Con la figura y la obra de Horozco cerramos el siglo de los antecedentes bufonescos y carnavalescos de la risa picaresca, porque a partir de este momento, y estamos hablando de la década de 1550, irrumpe con fuerza en el panorama literario europeo la novela picaresca. Como vamos a ver, los autores de este nuevo género aprovecharán los conceptos y muchos de los episodios de este tipo de humor, incorporándolos a su propia obra”. (págs. 53, 54)

Y más adelante:

“De esta forma, el *Lazarillo de Tormes*, la primera novela picaresca de la literatura española, convierte la risa, una risa de orígenes bufonescos, en componente fundamental del nuevo género literario, de la novela moderna, tal y como lo entenderán casi cincuenta años más tarde Mateo Alemán y Miguel de Cervantes, ilustres continuadores de la tradición que inició el autor anónimo en la España de mediados del siglo XVI”. (pág. 95)

En resumidas cuentas, Roncero considera y trata la cuestión del humor y la risa en toda su evolución a lo largo de la trayectoria del género, en todas sus modalidades, y sin dejar de tener en cuenta la situación y finalidad de cada autor. En el *Lazarillo*, explica, se recurre al humor, esencialmente, para ridiculizar y caricaturizar; en el *Guzmán*, demuestra cómo la comicidad adquiere otra dimensión, asoma un cariz distinto: habla de “risa moralizante” (pág. 97)¹³²; en la *Pícara Justina*, se trata de

corte, hay que destacar la obra de Sebastián de Horozco, curiosamente uno de los escritores a quien se ha atribuido la autoría del *Lazarillo de Tormes* (sobre todo Márquez Villanueva, 1988), lo que, de ser cierto, reforzaría los lazos entre la literatura de bufones y la novela picaresca. Horozco es un poeta que recupera la temática tradicional de los ‘poetas bufones’ del siglo XV: burlas de ropas viejas, composiciones petitorias, quejas por hurtos intencionados o burlescos, temas caballares, sátiras de oficios y profesiones, comparaciones absurdas (apodar). Abundan también las referencias a la comida y a la bebida, así como a escenas escatológicas y obscenas, propias todas ellas del humor carnavalesco como del de los bufones”. (pág. 51)

¹³² Para mayor información remitimos al mismo trabajo, donde Roncero enumera los pasajes del *Guzmán* más ilustrativos al respecto, se encuentran esencialmente en la segunda parte (*De bufones y pícaros*, cit., págs. 100-113); comenta el estudioso: “Alemán ha cerrado de esta manera su apartado teórico sobre la risa y sus métodos, rodeándolo de esa finalidad didáctica moralizante que impregna la totalidad de su novela. Estas páginas constituyen el entramado sobre el que se levanta el edificio humorístico de su texto, el que le sirve para justificar el uso del humor y de la risa en su narración autobiográfica, práctica aprendida en los textos teóricos anteriores y contemporáneos a su obra, que él a sistematizado y amplificado para convertirlo en un manual de humor, el primero de la literatura española de los siglos XVI y XVII”. (pág. 113)

una risa calificada de aristocrático-bufonesca; en el *Buscón* advierte el crítico cómo, en manos de Quevedo, el humor se convierte en arma para la humillación social; hasta por fin, el *Estebanillo González*, donde definitivamente se comparan, y casi solapan podríamos decir, las características (semejanzas y diferencias) entre el pícaro y el bufón propiamente dichos.

En definitiva, Roncero López propone observar nuestros títulos bajo estos focos de la literatura de los bufones y la tradición del humor, demostrando el uso particular que hace cada autor de las mismas, yendo del menos al más claramente bufonesco. Por tanto, considera –y nosotros con él– el elemento cómico, burlesco, como esencial en la configuración del género picaresco. Cedámosle la palabra para escuchar sus conclusiones:

“La aparición y conexión de los dos mundos en que se desarrollaban las andanzas del bufón, la corte y la taberna, resumen a la perfección el itinerario trazado por el pícaro desde su aparición en la década de 1550 con el *Lazarillo de Tormes* y su final casi cien años más tarde, concretamente en 1646, con el *Estebanillo González*. Si las aventuras de Lázaro suponían la continuación de la literatura bufonesca iniciada en el siglo XV por los poetas cortesanos como Villasandino o Montoro, las de Esteban constituyen el perfecto cierre a esta tradición bufonesco-picaresca, en la que el humor, como he pretendido demostrar, se convierte en el elemento fundamental de la narración. El autor del *Estebanillo* comprendió a la perfección su misión como cierre de esta tradición literaria española y, por ello, decidió reunir claramente en su protagonista al pícaro y al bufón, transmisores ambos de ese humor carnavalesco-bufonesco que informa estas obras maestras de la literatura española y, por tanto, europea de los siglos XVI y XVII”. (pág. 305)

Este estudio supone el punto culminante de años de investigaciones sobre la risa y los campos de desarrollo de la misma (pues sus trabajos centrados en el tema son varios) y, por lo que a la picaresca respecta, también supone un avance importantísimo en su caracterización, y una

herramienta de mucha utilidad para quien se interese por la configuración de una poética para la misma.¹³³

Además, y por último, de la misma manera que en el caso de Jannine Montauban, este trabajo deja a las claras, primero, que todavía pervive este interés hacia el ‘fondo’ de los textos, hacia su lado más puramente semántico; y segundo que hoy en día aún quedan zonas y temas por explorar (pues si bien es cierto que fueron numerosos los estudiosos en comentar, en algún momento y de algún modo, la presencia del elemento cómico, hasta ahora tampoco disponíamos de un estudio completo y riguroso al respecto).

Ahora bien, del mismo modo que quisimos dejar constancia de la existencia, todavía, de planteamientos de tipo más bien ‘referencialista’, incluso hasta fechas muy próximas, veamos también, cómo, de la misma manera, siguen publicándose otros de cariz esencialmente ‘estructuralista’.

I. 3. b) Estructuralistas

JUAN ANTONIO GARRIDO ARDILA

Recientemente, Juan Antonio Garrido Ardila, publica *El género picaresco en la crítica literaria*. En este trabajo, que empieza con el debido resumen del panorama de la crítica picaresca existente, el autor ofrece una “nueva taxonomía de la novela picaresca”.

¹³³ De hecho, Ignacio Arellano, en el prólogo que encabeza el trabajo, subraya: “Seguramente nadie más cualificado que Victoriano Roncero para componer un estudio como el presente sobre la risa y las prácticas bufonescas en el género de la novela picaresca. (...) El volumen que ahora publicamos en la biblioteca Áurea Hispánica constituye, por el momento, su contribución más densa y completa, y revisa en sus distintos capítulos los libros fundamentales del género, analizando con extraordinaria pericia el funcionamiento de la risa popular y las bufonías, en cuyas dimensiones encuentra un elemento unificador que muy bien podría servir para la definición –tan polémica– de la novela picaresca”. (*De bufones y pícaros, cit.*, pág. 7) En nuestro caso estamos convencidos de ello, y, por tanto –según ya dijimos–, a la hora de presentar nuestra propuesta poética, en la cual la risa y la comicidad tendrán, sin lugar a dudas, su sitio e importancia, no dejaremos de recurrir a las meditadas apreciaciones de este especialista en el tema.

Así, tras haber expuesto la problemática referente a nuestro polémico género:

“No obstante la relevancia que la novela picaresca posee en la literatura universal, la crítica no ha convenido unánimemente una taxonomía infalible que la defina y que normalice su estudio. Casi todas las tipologías han sufrido, en mayor o menor medida, reprobaciones ulteriores. (...) Lo cierto es que, a día de hoy y tras un centuria desde la publicación del polémico *Romances of roguery* de Chandler (1899), contamos con un riquísimo corpus crítico, engrosado por las aportaciones de un sinnúmero de estudiosos, que nos permite acercarnos al concepto *novela picaresca* con ciertas garantías”.¹³⁴

resume algunas de las distintas aproximaciones que considera fundamentales para un acercamiento al entendimiento del género. Las divide en tres grupos, “con arreglo a los tres propósitos que las guían”: 1) las concebidas como paradigmas para la mejor comprensión del género; 2) aquellas que tratan de facilitar el análisis de ciertas obras de dudosa inclusión en el género (...); 3) los paradigmas que han servido para la comprensión de una picaresca paneuropea, corpus este que se nutre de estudios españoles, franceses, alemanes, británicos y estadounidenses.” (págs. 19, 20) Además, cabe añadir que antes de profundizar en las distintas propuestas críticas elegidas por el en función de su relevancia para con el debate, recoge una lista relativamente amplia de estudios que influyeron, de alguna manera, en él (remitimos a la misma publicación para mayor precisión).

Ahora bien, y según estipula el prólogo:

“Por otro lado, tras estudiar ese conjunto de teoremas, propongo una nueva fórmula para entender la novela picaresca”. (pág. 16)

Y añade:

¹³⁴ GARRIDO ARDILA, Juan Antonio, *El género picaresco en la crítica literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008. Idea esta que, como ya dijimos, compartimos (aunque no coincidamos con los criterios elegidos por el estudioso a la hora de elaborar nuestro propio repaso de los análisis críticos existentes).

“En ella, creo haber dado con la esencia misma del género y haber concebido un modelo que integra los anteriores al tiempo que permite reconocer en las obras posteriores a 1599 las características comunes al *Lazarillo* y el *Guzmán* –que era el escollo contra el cual colisionaban antes de naufragar las más de las propuestas anteriores–. (...) A diferencia de las anteriores, la propuesta que aquí se presenta permite reconocer que la picaresca evoluciona desde los textos prístinos al tiempo que mantiene intacta la esencia sustantiva (formal y temática) de estos y altera apenas las características objetivas”. (pág. 16)

Así pues, deja clara su postura a nivel metodológico: definitivamente, usar el *Lazarillo* y el *Guzmán* y buscar rasgos comunes en las obras posteriores está destinado a fracasar, en particular debido a la evolución y cambios del contexto áureo –habla de “contextualización del acto de escritura” (pág. 227) . Entonces es cuando el crítico llama la atención sobre otro planteamiento que sí le parece mucho más acertado y fecundo: el que dibuja Florencio Sevilla en su antología de la novela picaresca española, y donde propone proceder “de lo definido a la definición”.¹³⁵ Y, después de todo, acaba proponiendo su propio listado de características poéticas. No obstante, en nuestra opinión, y a pesar de haber elogiado el camino abierto por Sevilla, parece que no lo terminó de seguir, puesto que creemos que acaba incurriendo en los mismos errores de siempre. Veamos cuales son, al fin y al cabo, los que el considera “los rasgos estrictamente esenciales de la novela picaresca”:

“1) relación de un caso (esto es, de una situación final)

2) presentación de una tesis dogmática (por lo general de modo irónico, debido a la marginación social del autor), producto de carácter comprometido del literato, que procura instruir de modo deleitoso,

¹³⁵ Esta es precisamente la línea que pretendemos seguir y que creemos también adecuada y eficiente para conseguir la meta perseguida: formular, al fin, una poética flexible y abarcadora, que defina la serie con propiedad y en acorde con la totalidad de los títulos que la componen. Venimos insistiendo desde el principio de este estudio en la demasiada subjetividad, por una parte, y demasiada rigidez, por otra, que han mostrado la gran mayoría de las propuestas críticas a lo largo de los años; procuraremos demostrarlo en la segunda parte de este trabajo, procediendo a una confrontación sistemática entre ‘supuestos rasgos idiosincrásicos’ y los textos mismos; y por fin, en un tercer momento tocará observarlos detenidamente, eso es, escrutar con lupa y objetividad “lo definido”, para sacar de sus entrañas sus características más intrínsecas y alcanzar, por fin, “la definición”.

3) protagonismo de un pícaro, personaje literario caracterizado por a) llegar al mundo de la picaresca por necesidad y no por inclinación, b) sufrir segregación social que determina su trayectoria vital, c) subsistir al margen de la ley, y la moral por medio del ingenio, d) procurar el ascenso social que le integre en la sociedad”. (págs. 233, 234)

Errores, decimos, puesto que consideramos que en absoluto se corresponden estos tres rasgos con la realidad misma que ofrecen los textos, ni todos los protagonistas picarescos son pícaros que actúan fuera de la ley y de la moral (piénsese sino en Alonso o en Marcos), ni todos los relatos se construyen en función de un supuesto “caso” (ya lo demostraremos, sistemáticamente y apoyándonos en los textos, en la segunda parte de este trabajo), etc.

Así las cosas, parece que seguimos estando en la misma vía muerta iniciada hace siglos atrás, y por lo pronto no nos queda más remedio que volver a rechazar la propuesta de Garrido; pues de ninguna manera nos parece adecuada, en sus conceptos e ideas y hasta en la metodología misma (demasiado reductora por su tendencia preferentemente ‘estructuralista’, e ilegítima por la generalización de conclusiones que no funcionan para la totalidad de los títulos).

A la luz de lo dicho, veamos que nos deparan las más recientes propuestas ‘eclecticas’ de estos últimos años, con la esperanza de que, aun si dar con la clave definitiva, sí nos alumbren, de alguna manera, el camino, y nos guíen hacia una solución concluyente y satisfactoria. Como señalamos anteriormente, resultan ser, en la ‘actualidad’, a la par que las más interesantes, las más frecuentes.

I. 3. c) Eclécticos

ANTONIO REY HAZAS

Situándose, en esta línea de mayor envergadura, Antonio Rey tiene en cuenta tanto los contenidos como los rasgos formales de las distintas novelas picarescas españolas que estudia. En un primer momento, pues, (como hizo Parker por ejemplo) considera problemas como la pobreza y la mendicidad¹³⁶, o el anhelo de libertad y reforma que se hacía patente en aquellos tiempos. De la misma manera, retoma la idea según la cual la temática del honor adquiriría un carácter fundamental en la picaresca (idea ya desarrollada por Marcel Bataillon y Maurice Molho); pero acaba concluyendo con otra idea maestra en su propio planteamiento:

“Hay que admitir cierta influencia de la mendicidad en la génesis de la picaresca, sólo que no de su mayor o menor abundancia en España, sino de los generalizados anhelos de reformarla, que llegan hasta Mateo Alemán. [No obstante añade] Con todo, creo necesario advertir que la incidencia de esta realidad social es mínima si se la compara con otra del mismo jaez, absolutamente fundamental, (...): la situación de los conversos y el problema de la honra”.¹³⁷

Por tanto, como es lógico, también dedica Rey un par de apartados a esas dos cuestiones. Por lo que a la primera se refiere, ve en los relatos de pícaros “el producto de la protesta de un marginado muy concreta de la sociedad áurea española, esto es, de un converso. (...) En definitiva, los problemas fundamentales de estas narraciones denuncian las discriminación social para con los conversos”.¹³⁸ Obviamente, quien habla de la situación de los “cristianos nuevos” en aquella época, se enfrenta de pleno con las polémicas sobre la *limpieza de sangre*, el honor

¹³⁶ Véase, REY HAZAS, Antonio, *La novela picaresca*, Anaya, Madrid, 1990, págs. 56, 57.

¹³⁷ REY HAZAS, Antonio, *La vida de Lazarillo de Tormes*, Castalia didáctica, Madrid, 1989, pág. 21. Véase también, *La novela picaresca*, cit., págs. 61-65.

¹³⁸ REY HAZAS, *La vida de Lazarillo*, cit., págs. 24, 25. Retoma esta misma cuestión también en *La novela picaresca*, cit., págs. 58-61.

y la mera apariencia externa, la posibilidad o imposibilidad de medro en una sociedad caracterizada por su inmovilismo o movilismo social, etc., que igualmente merecen la atención del crítico a la hora de tan completo repaso temático. Por otra parte, tampoco deja de opinar sobre las teorías que justifican la picaresca como reacción frente a la literatura de corte idílico, como parodia de los modelos anteriores que eran los libros caballerescos, pastoriles, bizantinos, etc., y defiende que “no podemos admitir que el origen de la novela tenga su inicio en el deseo de parodiar la literatura caballeresca de la época” (pág.22). Sin embargo, sí que reconoce y acepta, en calidad de matiz a esta afirmación:

“La actitud antiheroica ante la épica y los libros caballerescos [y] la presentación de una alternativa distinta ante las novelas pastoriles y byzantinas”. (pág. 22).

Así, pues, no se pone en duda la circunstancia de cierta reacción ante determinado panorama literario pero sin llegar a ver en ello el afán de parodia que defendieron otros. Además, también son temas de interés para el crítico la religión, el anticlericalismo de las obras y las influencias del erasmismo en este contexto de Contrarreforma en el cual nace el nuevo género.¹³⁹ Por ende, tras ofrecer un panorama general del contexto que nos ocupa y de considerar algunos planteamientos críticos especialmente volcados en esta cuestión, en particular el de Herrero García, Rey llega a su propia conclusión:

“Es, por ello (porque no se podría aplicar a todas las novelas sino más bien a muy pocas), hiperbólica la afirmación de Herrero García, cuando dice: «La génesis de este género novelesco (...) hay que buscarla en el movimiento de reforma que sacudió a España después del Concilio de Trento». No obstante [añade], atenuada y matizada, entendida sólo como una de las motivaciones –y no la más importante– que originan el nacimiento de la picaresca, se puede mantener con objetividad”. (pág. 23)

Así las cosas, vemos cómo prácticamente todos los temas más tratados por los críticos a lo largo de las décadas están recogidos en este estudio.

¹³⁹ *La vida de Lazarillo, cit.*, págs. 52-55.

Sin embargo Rey no se detiene en este punto, sino que amplía su interés a otra área: la recorrida por Carreter y sus seguidores, la que tiene que ver con todos los aspectos formales inherentes a los textos; es que reivindica:

“Una vez establecido cómo, dónde, y cuándo surgió la novela picaresca; una vez conocidos los fundadores del género, es necesario saber qué rasgos –estructurales y semánticos– configuran su entramado axial”. (pág. 33).

Con lo cual, persiguiendo esta meta, elabora dos listados de características. El primero, como ya sabemos, destinado a cifrar la esencia temática del género, pero esencialmente basado en la figura del pícaro (quien, dicho sea de paso, considera Rey como una creación literaria, sin lugar a dudas, y no el reflejo fiel de una realidad histórica); sus “principales virtudes” son las siguientes: a) encarnación del deshonor; b) afán de ascenso social; c) la ley del hambre y el ingenio picaresco; d) la genealogía vil; e) la mendicidad como campo de gravitación; f) el pícaro como delincuente; g) encuentro con un mundo adverso; h) paso de la inocencia a la malicia; i) las malas compañías; j) soledad radical del pícaro; k) la moral del pícaro; l) peculiaridades de las pícaras (en efecto, como se podía esperar, algún rasgo que otro tiene que verse modificado por ser la protagonista una mujer en vez de un hombre, volveremos a ello). A continuación, Rey hace lo propio con los rasgos estructurales que considera fundamentales y comunes a todas las novelas integrantes del género: a) forma pseudo-autobiográfica de la narración; b) punto de vista único sobre la realidad; c) medio diálogo y dialéctica lector-autor; d) de la ‘pre-historia’ a la ‘historia’; e) evolución temporal; f) dualismo temporal; g) servicio a varios amos y viaje constante; h) subordinación de los episodios a un eje ordenador; i) narración cerrada y vida abierta; j) dos novelas de composición dentro de la misma poética (1: esquema fundamentalmente narrativo, y 2: otro módulo narrativo-digresivo).¹⁴⁰ (págs. 34 -38).

¹⁴⁰ *La vida de Lazarillo, cit.*, págs. 34-38; véase también *La novela picaresca, cit.*, págs. 21-31 en cuanto a los rasgos de contenido, y págs. 40-44 para los de estructura.

Además, quisiéramos subrayar otra idea interesante sugerida por este crítico, y plasmada en su ensayo *Poética comprometida de la novela picaresca*, y que, sin duda, marca un avance significativo con respecto a nuestra búsqueda. En este trabajo Rey observa las identidades y situación social de los autores de novelas picarescas, lo cual lo lleva a una primera reflexión esencial: a excepción de Salas Barbadillo y Castillo Solórzano, todos son novelistas inexpertos, de una sola novela. Por tanto pregunta:

“¿Por qué causas estos autores han elegido el marco picaresco para efectuar en él su única incursión en la narrativa?; ¿por qué no se han decidido por la novela pastoril, morisca, bizantina, cortesana o cualquier otra de las modalidades genéricas del relato que tenían vigencia en los primeros años del siglo XVII?”.¹⁴¹

A lo cual contesta:

“Porque conllevaba una serie de elementos, rasgos y caracteres diferenciales que eran peculiares, exclusivos e intransferibles. [E incluso] La novela picaresca, en definitiva, era un género especialmente adecuado para el debate ideológico, cuya poética implícita forzaba, casi necesariamente, el tratamiento de una serie de temas sociales, políticos y morales de plena actualidad –influencia del linaje, concepto de la honra (...). Su configuración formal y estructural coadyuvaba perfectamente la visión polémica de dichos temas, con gran coherencia entre morfología y contenido”. (pág. 34)

Es decir que los autores, en su opinión que compartimos-, se veían “impulsados hacia el género más por motivos ideológicos o sociales que literarios”. (pág. 34) Por fin, cabe subrayar la última observación del crítico, consecuencia directa de lo susodicho, acerca de la calidad social de cada autor. A pesar de “la notable disparidad y heterogeneidad que les caracteriza en un primer momento”, explica, parece que todos se movían por el mismo afán: opinar sobre una situación histórica real, sobre la situación de España con respecto a esas cuestiones de honor hereditario, *limpieza de sangre* y facilidad para fingir y aparentar, etc.; opinar pues, y

¹⁴¹ REY HAZAS, Antonio, “Poética comprometida de la novela picaresca” en *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003, págs. 11-35, 14.

defender cada uno su propia ideología en función de sus circunstancias y punto de vista. En suma, sentencia:

“(...) que se pueda utilizar [el género] tanto desde una posición integrada, inmovilista y nobiliaria –Quevedo, Barbadillo, Espinel– como al contrario, desde otra marginada –Mateo Alemán– pues ambas coincidían en la censura de las contradicciones de una sociedad en la que, a pesar de su intransigencia estamental, un pícaro desaharrapado podía llegar a hacerse pasar, aunque fuera fugazmente, por un aristócrata”.¹⁴²

Por último, señalar que le también, en su introducción al *Lazarillo*, hace hincapié en la indudable evolución sufrida por el género a lo largo del tiempo y en la importancia de tenerla en cuenta a la hora de encararse con el:

“[Resulta imperativo] no interpretar el género picaresco como algo ya hecho y estático desde el primer momento, sino como un proceso de transformación temporal que, lógicamente, acarrea cambios en su discurrir (...). Es evidente que hay una poética genérica de la novela picaresca, configurada por rasgos tanto de estructura como de contenido, que todos los novelistas integrados en ella deben aceptar en sus elementos básicos, aunque no de la misma manera necesariamente, puesto que en todo género literario existen unos creadores y unos continuadores, y , entre estos últimos, habrá algunos que se limitarán a repetir esquemas conocidos, mientras que otros intentarán conseguir originalidad y mostrar su capacidad inventiva dentro, no obstante, de la poética fundamental del género”.¹⁴³

Con este tipo de acercamientos, más amplios y más flexibles, se dibuja ya claramente la evolución en la metodología crítica que venimos comentando y demostrando. Tanto al combinar, en el momento de formular listados de características esenciales, rasgos de contenido con otros de forma, como al introducir ideas como la de la implicación ideológica de los autores que practicaron el género, esta propuesta marca,

¹⁴² REY HAZAS, Antonio, *Lazarillo de Tormes, Introducción*, Castalia, Madrid, 1984, pág. 31.

¹⁴³ REY HAZAS, *Lazarillo de Tormes, cit.*, pág. 31.

sin duda un avance importante y se merece, por tanto, ser tenida muy en cuenta a la hora de contemplar el panorama crítico existente (además, no estará de más recordarlo, que los estudios del crítico sobre el tema son bastante numerosos).

FLORENCIO SEVILLA

En 2001, sin embargo, parece que se da un paso más aun, con el planteamiento de Florencio Sevilla. En la introducción de su *Antología de la novela picaresca española*¹⁴⁴ sienta las bases de un nuevo método de inducción, innovador y sobre todo fructífero, que propondría trabajar, contrariamente a lo que se ha venido haciendo a lo largo de las décadas, recorriendo el camino al revés:

“El concepto de ‘novela picaresca’ sólo puede alcanzarse a través de los textos que, previamente a establecerlo, consideremos integrantes de la misma. Obviamente, en esta trayectoria que parte de lo definido a la definición, lo que quiera que defendamos como ‘novela picaresca’ dependerá en primera instancia de las obras que seleccionemos para extraer las características definitorias de su poética”. (pág. VI)

De este modo, los textos mismos cobrarían, como debe de ser, máxima relevancia a la hora de intentar captar la esencia de la serie; sólo ellos tienen las respuestas a nuestras dudas. Y al ser eso así, también defiende el crítico que:

“No sólo es que todos se miren, en última instancia, en los dos primeros representantes, es que cada nueva realización aportará su granito de arena susceptible, a su vez, de ser moldeado como rasgo definitorio”. (pág. X)

Y

“El proceso pues, de conformación picaresca, resumiendo, arranca del *Lazarillo de Tormes* y se va expandiendo merced al intervencionismo progresivo de sus seguidores, amparado

¹⁴⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit.

siempre en un patrón implícito mutante en su propio devenir cronológico”. (pág. X)¹⁴⁵

Así las cosas, Sevilla sólo podía rechazar las anteriores metodologías que se propusieron acercarse a una buena poética del género:

“Tampoco estará permitido establecer la pretendida poética recabando todos sus rasgos de la misma cantera –según se ha venido haciendo–, tanto sea la del contenido como de la forma, pues ninguna de ellas dará cuenta, en solitario, de la complejidad del género. [Ni] será aceptable, por ejemplo, aproximarse al género desde un enfoque unilateral, circunscribiéndose su poética a un solo rasgo esencial, por mucha importancia que se le otorgue y aunque se haya extraído de la obra fundamental”. (pág. XI)¹⁴⁶

Es entonces cuando asoma la clave de su propuesta, que de alguna manera, nos parece, hay que tomar con cuidado para no arriesgarse a

¹⁴⁵ Se aprecia sin mucha dificultad la diferencia entre el concepto de ‘evolución’ comentado por Sevilla y el de sus antecesores, quienes, sí bien supieron ver que efectivamente existió, sólo lo supieron explotar por su lado ‘negativo’ digamos. Aquí, pues, ya no se trata de poner de manifiesto hasta qué punto se fuera ‘degradando’ el género, ni cómo fue ‘agonizando’ poco a poco en mano de los autores más tardíos, sino que se propone considerar a todos los títulos, en conjunto y sin marginación ninguna, valorando tanto sus similitudes como sus diferencias para dar con las claves que nos permitan, al fin, entenderlas como serie.

¹⁴⁶ Idea ésta que compartimos también por completo y que incluso nos propondremos llevar a la práctica para realizar nuestra búsqueda de la esencia del género picaresco español. No obstante, según recordaremos, es una idea que viene a chocar frontalmente con las defendidas por grandes figuras de la corriente anterior, en particular Lázaro y Rico, a quienes tampoco les faltaron adeptos, por ejemplo Blasco Pascual, que al hilo de su repaso de los estudios sobre la picaresca española sentencia (abogando, claramente, por dicha tendencia estructuralista): “Se hacía necesario, en este sentido de cosas, invertir el método de análisis y –en vez de partir de un *corpus* intuitivamente aprehendido para llegar a una definición de todos los rasgos relevantes en cada una de las obras allí incluidas– partir de un *corpus* seguro [eso es, básicamente, el *Lazarillo* y el *Guzmán*] para llegar a definir las invariantes constitutivas de la poética del género. Hecha abstracción de éstas, es ya relativamente fácil decidir qué obras caben dentro del género y qué otras no. Quedan dentro todas aquellas en las que dichas invariantes están presentes, y lo están de forma operativa. Las variantes–mejores o peores– que cada obra particular incorporase, dejarían de ser problemáticas para el análisis, porque ya no afectarían para nada a la esencia del género, aunque pudiesen afectar a su evolución y aunque pudiesen ser elementos importantes en el momento de emitir un juicio crítico de valor. Por el contrario, quedarían fuera aquellas otras obras en las que faltase uno de estos rasgos constitutivos, o aquellas en que, aun existiendo todos los rasgos, éstos hubiesen dejado en ella de cumplir la función que en la poética del género les era propia”. (*Ascética*, cit., págs. 47, 48) Ya el tiempo demostró que eso ni era tan sencillo, y que fue, a todas luces, un planteamiento tan erróneo como infructífero, pues siguiendo este camino no se salvaron más de dos o tres títulos a lo sumo... Sin embargo, según procuraremos demostrar a continuación, esta vía que propone Sevilla –y que viene a ser justo lo contrario: rechazar la elaboración de una poética basándose esencialmente (exclusivamente incluso) en las dos obras fundacionales– resulta, desde luego, mucho más eficiente.

pecar de demasiado “permisivos” y borrar así los límites dibujados, aunque sea implícitamente y sean flexibles; esa es:

“En absoluto podrá exigirse el más mínimo sometimiento a un corpus de rasgos definitorios que hayan de ser acatados al pie de la letra. Bastará con que no se traspasen las coordenadas fundamentales, pudiendo moverse dentro de las mismas con derecho al uso casi libertino de los rasgos preestablecidos. El margen para la metamorfosis del patrón elegido contará con amplios límites, soportando cualquier modalidad de distorsión respecto a al modelo original: adenda, supresión, ampliación, reducción, inversión, caricaturización, etc.”. (pág. IX)

Además, y según bien reconoce el mismo Sevilla: “procediendo de tal manera –queremos dar a entender– no resultará dificultoso integrar las formulaciones más distanciadas y aparentemente inadmisibles...” (pág. X)

Por consiguiente, estamos ante un acercamiento que sin duda aparece como uno de los más originales de los últimos tiempos, y que resultará, a todas luces, el más eficiente y adecuado para la consecución de nuestro objetivo.

Con todo, anuncia los elementos, tanto formales como temáticos, que de algún modo desempeñan un papel ineludible –aunque flexible, insistimos– en la configuración de la novela picaresca; son cinco:

- 1) novelistas inexpertos
- 2) compromiso ideológico
- 3) historias de antihéroes
- 4) pseudoautobiografía
- 5) diseño dialogístico

Comprobaremos más adelante la funcionalidad de estos rasgos, pero ya podemos dar por sentado que esta propuesta, además de innovadora y original, es más útil y adecuada para acercarnos a nuestra meta.¹⁴⁷

¹⁴⁷ En realidad, en todo momento Sevilla aclara que no se trata de mucho más que de “bosquejar, a título puramente ilustrativo, las que consideramos directrices globales que

Tras Sevilla, fue Teijeiro Fuentes quien volvió a resumir, recientemente, el panorama de la crítica acerca de la novela picaresca española en un estudio titulado *La novela picaresca en los orígenes de la novela moderna*.¹⁴⁸ En él, aparte de recordar los principales enfoques bajo los cuales se ha abordado el género a lo largo de la historia (los que relacionan su nacimiento con el contexto histórico-social de entonces, los que tienden más bien a considerarlo a partir de “condicionamientos religiosos”, y, finalmente, los que buscan su origen en “el panorama narrativo” (pág. 231), es decir en la oposición-reacción entre el idealismo y el realismo, lo idílico y lo cotidiano, el héroe y el antihéroe.), también recopila algunos planteamientos que proponían la división de los textos en subcategorías en función de su “grado” picaresco, o de su más o menos respeto de los rasgos estructurales fundamentales, o de sus desviaciones a nivel semántico, etc. Asimismo, cita a Valbuena Prat, a Maurice Molho, a Alberto del Monte, a Alexander Parker, a Francisco Rico, a Fernando Lázaro y a Francis Alan.

Después de todo, además, no deja tampoco de quedar patente la dificultad –que comentamos anteriormente– y las lagunas todavía existentes a la hora de formar un *corpus* definitivo de obras:

“(...) los límites del género son muy imprecisos y la opinión de la crítica refuerza la complejidad del asunto. (...) Mientras unos rechazan la definición de ‘novela picaresca’ para el *Lazarillo* anónimo o el *Buscón* de Quevedo, otros los consideran modelos destacados del *corpus* picaresco, del que, sin embargo, habría que rechazar, en opinión de algunos,

hubieron de configurar a las novelas aquí editadas” (*La novela picaresca española*, cit., pág. XII) Por consiguiente, nosotros en este trabajo, asumimos, de alguna manera, esta labor ‘pendiente’. Efectivamente, además de recorrer el sendero abierto por Sevilla, “proceder de lo definido a la definición”, quisimos comprobar la funcionalidad de los mismos mediante confrontación texto/rasgo esencial que allí proponía. Además, como se verá en la tercera parte, el procedimiento nos permitió vislumbrar algunos elementos más y añadirlos en lo que viene a ser nuestra propia propuesta poética para el género picaresco español.

¹⁴⁸ TEJEIRO FUENTES, M. Á. y GUIJARRO, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Universidad de Extremadura, Cáceres y Eneida, Madrid, 2007.

narraciones como *La Garduña de Sevilla* o *La hija de Celestina*, por citar dos ejemplos”.¹⁴⁹

Ahora bien, por lo que a la descripción del género respecta, podemos ver en qué medida el crítico se esforzó en reunir los distintos y numerosos elementos apuntados y comentados, de alguna manera y a lo largo de la historia por los especialistas más destacados, mostrando así su orientación ecléctica y su voluntad de ser lo menos restrictivo posible; la definición que propone es la siguiente:

“Llamamos Novela Picaresca a un conjunto de relatos en los que se cuenta la autobiografía de un personaje, bien hombre, bien mujer, de baja condición social, cuyos intentos de ascenso social chocan una y otra vez con sus malos propósitos y sus continuos engaños. A través de un viaje, propiciado por el hambre y marcado por el servicio a diferentes amos, el protagonista de estas narraciones vive una serie de adversidades que le empuja a mentir y robar, y que le impulsa a una crítica irónica y despiadada de la sociedad en la que vive”. (págs. 229, 230)

Definición ésta recogida de manera mucho más detallada en el índice; por lo que, al parecernos muy claro y completo, lo reproduciremos aquí también:

“(5.1) el protagonista de la novela picaresca es un pícaro, (5.2) cuya genealogía vil se explica por su nacimiento en el seno de una familia social o moralmente baja, (5.3) que sale de casa e inicia un viaje, (5.4) que marcará su paso de la inocencia a la malicia, (5.5) acuciado por el hambre, (5.6) que le empuja a servir a diferentes amos, (5.7) cuando no, a la mendicidad, (5.8) al engaño propiciado por toda clase de burlas y mentiras, (5.9) o, mostrándonos su peor rostro, el de la delincuencia, (5.10) con una astucia endemoniada, (5.11) viéndose en la necesidad de cambiar de identidad, (5.12)

¹⁴⁹ TEIJEIRO FUENTES, *La novela picaresca en los orígenes de la novela moderna*, cit., pág. 283. Y es más, ya que, de hecho, al crítico le parece observar cierto desinterés por parte los estudiosos en resolver, por fin, la enigma: “Si bien la crítica más moderna parece haber abandonado este espinoso asunto y prefiere abordar otros aspectos del género, tal vez convencida de su inutilidad debido a la dificultad que entraña, otros nos han dejado su visión general del asunto que tiene tantos puntos en común como versiones diferentes.” (pág. 283) Quisiéramos, desde aquí, responder y demostrar que eso, en nuestro caso, no es así. De hecho, pondremos todo nuestro empeño no solamente en alcanzar una definición satisfactoria y coherente para el conjunto de las novelas tradicionalmente –o no– consideradas picarescas y llegar, asimismo, a la elaboración de un *corpus* acorde con ella y lo más abarcador posible.

personaje inclinado al juego, (5.13) y a la bebida, (5.14) sin ninguna propensión al amor, (5.15) encarnación, por tanto, del deshonor, (5.16) explicado a través de los episodios más escatológicos, (5.17) rodeado siempre de malas compañías, (5.18) y, sin embargo, un solitario fracasado, (5.19) que, como tal, se caracteriza por su condición de hablador, (5.20) por lo que no duda en contarnos su autobiografía, (5.21) en primera persona, (5.22) todo ello bajo la forma epistolar, (5.23) dirigida a un destinatario, (5.24) al que se da cuenta desde sus orígenes primeros, (5.25) bajo un único punto de vista, (5.26) y con el supuesto propósito de narrar un caso, (5.27) que le lleva a una selección jerárquica y ordenada de aventuras, (5.28) localizadas en un tiempo, (5.29) y un espacio reconocibles, (5.30) con alternancia de fortunas y adversidades, (5.31) con un propósito moralizador, (5.32) a través de digresiones, (5.33) y de la dialéctica apariencias-realidad, (5.34), la dialéctica avaricia-caridad, (5.35) la dialéctica determinismo-libre albedrío, (5.36) que conducen a una despiadada crítica social y religiosa, (5.37) en la que no falta humor, (5.38) propiciado por el uso del lenguaje, (5.39) y con un final desastroso, (5.40) bajo la promesa de una segunda, o tercera, parte”. (pág. 229)

Es llamativo el gran esfuerzo realizado por el crítico para lograr incluir prácticamente todo lo que se ha podido decir, desde una orientación u otra, desde unos enfoques distintos y a veces opuestos, para definir el polémico género. No obstante, como procuraremos demostrar más adelante, es obvio, en nuestra opinión, que muchos de estos elementos, de estos supuestos rasgos característicos, no servirían para describir a la totalidad de los títulos (es más, nos limitaría a un muy reducido número de los mismos), y sólo se pueden corresponder con dos, tres o cuatro novelas... Dicho, parece importante señalar que se trata de uno de los capítulos de una ‘historia de la novela’, y que por tanto más que un ensayo crítico sobre picaresca resulta ser una ‘compilación-resumen’ de las ideas claves barajadas durante décadas; así las cosas, más allá de haber logrado plasmar en una sola frase todo lo dicho y escrito sobre picaresca a lo largo del tiempo, escasean las aportaciones originales en cuanto a la cuestión que nos ocupa. Además, y lógicamente dado nuestro enfoque, consideramos esta propuesta inadecuada para definir a la serie (pues si discrepamos con muchos de los puntos anteriormente desarrollados por diferentes estudiosos, al tratarse de una recopilación de

los mismos, igualmente sólo podemos rechazar esta ‘definición’). En todo caso, lo que sí pone claramente de relieve Teijeiro es la situación actual del género: sigue careciendo tanto de una definición poética del todo adecuada, como de un *corpus* cerrado de obras.

KLAUS MEYER

En otro muy reciente estudio, Klaus-Meyer vuelve a plantear la peliaguda situación del género picaresco en cuanto a su definición:

“el objetivo de los esfuerzos definitorios del concepto de la novela picaresca era (y sigue siendo) facilitar el análisis y entendimiento de un grupo de textos para los que se postulaban marcas de semejanza recurrentes entre las historias narradas y la forma de su narración”.¹⁵⁰

Y, por otra parte, afirma esperar “poder intervenir en un debate que a nuestro parecer aún está sin terminar”. (pág. 11)

Antes, el primer estudio de la obra conjuntada lo inicia con un repaso relativamente amplio del panorama crítico existente hasta la fecha de hoy, apoyándose, básicamente, en el trabajo de Cabo Aseguinolaza. Tampoco deja de considerar otras cuestiones ya típicas como la problemática acerca de la condición genérica de la serie y novelística de los textos y un completo buceo por la etimología de las palabras “pícaro” y “picardía”. Tras lo cual, ya parece anunciar la crítica sus intenciones e inclinaciones: eso es, defender la necesidad de adoptar una postura más ecléctica a la hora de enfrentarse a las novelas (pág. 25-29). Basándose en el trabajo de Cabo, explica cómo y porqué, en su opinión –que compartimos totalmente– las tendencias que el susodicho crítico delimitaba como “referencialista” y “comparatista” no podían llevar a conclusiones satisfactorias:

¹⁵⁰ MEYER-MINNEMANN, Klaus, y SCHLICKERS, Sabine, *La Novela picaresca. Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Iberoamericana, Madrid y Vervuert, Frankfurt, 2008, pág. 17. Por nuestra parte, podríamos haber formulado la problemática de una forma muy similar.

“el examen de la serie histórica de la novelas picarescas evidencia que esta limitación, que se observa en la mayoría de los adeptos de la orientación referencialista, es una consecuencia (se diría inevitable) de las diferentes hipótesis sobre el origen socioeconómico de la novela picaresca, el origen socio-racial de sus autores o los tipos de discurso históricos, susceptibles de detectarse en los ejemplos individuales del género. Pero la limitación resulta ser, al mismo tiempo, una reducción, porque se muestra incapaz de concebir una coherencia genérica entre la totalidad de textos individuales con los mismos rasgos recurrentes”. (pág. 18)

Por otro lado, también insiste en el hecho de que no basta con

“haber examinado los rasgos constitutivos de la figura genérica del pícaro. [Y recalca la importancia de que] Debido a que la novela picaresca es una obra de ficción, la trayectoria del pícaro, fundamentalmente, no está sujeta, por raro que parezca, a los vaivenes de la vida que en la realidad extraliteraria fáctica un individuo, a quien resultaba atribuible (o se atribuía) el término de *pícaro* podría experimentar. En vez de tomar esta trayectoria como un simulacro fidedigno de lo que solía pasar a un pícaro en el transcurso de su vida en la realidad social, hay que concebirla, antes que nada, como una construcción artística al servicio de la intencionalidad del autor, que en la obra se expresa.” (págs. 26, 27)

Así, a medida que vamos avanzando en la lectura del estudio podemos observar cómo su interés acaba desviándose, principalmente, hacia la caracterización formal de los textos. Sea como sea, a fin de cuentas, su propuesta poética se puede sintetizar en dos ejes fundamentales: 1) la trayectoria vital del pícaro (contenidos), 2) su presentación narrativa autobiográfica (auto ficción, recepción, etc.):

“Mientras que a nivel de la definición de la novela picaresca el rasgo distintivo del relato autobiográfico representa una constante que sólo a través de la concreción particular de cada representante del género adquiere un carácter individual, la concreción de la trayectoria vital del pícaro depende del significado que en cada época se adscribe al vocablo *pícaro*. Es así cómo el rasgo distintivo de la novela picaresca respecto al plano del contenido ya adquiere una variabilidad a nivel del architexto. (...) Los demás rasgos distintivos de los planos del contenido y la expresión, en cambio, resultan ser derivados de los dos rasgos constitutivos que forman la base de su definición”. (pág. 37)

Por tanto, se confirma el afianzamiento cada vez mas consolidado de la orientación ecléctica, y por ende el interés de los estudiosos por abrirse de miras y llegar a conclusiones de mayor alcance.

Por último, señalar que tampoco deja de considerar diferentes novelas, generalmente reconocidas como integrantes del género, o no; y otras cuestiones en relación con la problemática de la novela picaresca española: especialmente la cuestión de Cervantes. Aun así, tampoco logra superar la última propuesta realmente útil y de provecho (la de Sevilla), y por tanto, tampoco aporta nada en cuanto a la caracterización definitiva y satisfactoria de la picaresca española.

Podemos decir, pues, que en este punto ‘muerto’ es donde se encuentra hoy en día nuestro emblemático género; con todos sus avances y lagunas. Y antes de cerrar este capítulo nos importa volver a insistir en el hecho de que, aunque no consideremos verdaderamente válidas y adecuadas ninguna de las propuestas publicadas hasta el momento (y que por ende, pensamos que el debate sigue abierto, y que la picaresca sigue necesitando una definición poética satisfactoria), esto no resta para que valoremos en su justa medida cada una de ellas, y que consideremos que todas, en alguna medida hicieron aportaciones considerables y aprovechables en cuanto a la problemática que nos ocupa.

Ahora bien, antes de seguir con este estudio, falta por completar, aunque sea sólo mencionándolo, dicho panorama crítico; ya que existieron otro tipo de acercamientos que no tuvimos en cuenta de manera específica en nuestro repaso –pues no nos interesan para la problemática que aquí nos ocupa-. El primero lo conforman los estudios dedicados a la picaresca femenina. En efecto, las particulares que se desprenden de estas producciones de protagonismo femenino llamaron también la atención de los estudiosos, quienes derramaron mucha tinta en el análisis de las mismas; ya sea para observar e interpretar las similitudes y diferencias de las pícaras con respecto a los títulos protagonizados por pícaros; ya sea para opinar (rechazar o defender)

acerca de la pertinencia, o no, de su inclusión en la serie, etc. Jannine Montauban, por limitarnos a un ejemplo –reciente–, declara al respecto:

“Uno de los argumentos decisivos para la constitución del canon picaresco ha sido el género sexual de sus protagonistas, los que invariablemente debían ser masculinos. Cuando en 1971 Del Monte definió la *Pícara Justina* y las novelas posteriores como «gémenes de la decadencia» no hacía más que ratificar una incomodidad clasificatoria, ya que estas obras suponían un atentado contra lo que se consideraba la «verdadera» novela picaresca.¹⁵¹ [Y] Algunos críticos muestran una clara preferencia por las novelas picarescas de protagonismo masculino; Lázaro Carreter (1969), por ejemplo, limita el género al *Lazarillo* y al *Guzmán*, mientras que *Justina*, *La hija de la Celestina* y *La niña de los embustes* le parecen novelas que no cumplen los requisitos básicos del género. (...) Tanto Lázaro Carreter como Del Monte coinciden en señalar como características esenciales de la ‘verdadera’ novela picaresca la narración en primera persona, el género masculino del protagonista, el carácter delictivo de sus actividades, la ubicación del relato en la realidad contemporánea, la ironía constante y la ambigüedad moral”. (Ajuar, *cit.*, pág. 71)

A pesar de todo, sin embargo, es evidente que ellas también movieron los estudiosos a escribir, y que por tanto contamos con innumerables sobre la picaresca femenina. Y Aunque no tiene cabida aquí reseñarlas, sí conviene señalar su existencia. La obra de López de Úbeda, en particular, ha sido seguramente la que más despertó el interés de los estudiosos, en particular el de Antonio Rey Hazas que le ha dedicado –aparte de su tesis doctoral– muchas líneas. No obstante, *La hija de Celestina*, *la ingeniosa Elena* y *La niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares* también cuentan con un nutrido número de trabajos.¹⁵²

¹⁵¹ Aunque matiza y añade: “Es verdad que críticos como Bataillon, Hanrahan y Dunn propusieron una ampliación del corpus indagando la particularidad de las pícaras, pero todas las buenas voluntades se estrellan con la comprobación que estas pícaras son invariablemente prostitutas incapaces de llegar al matrimonio y dirigir su propio discurso” (El Ajuar, *cit.*, pág. 136).

¹⁵² Para una información bibliográfica completa véase el *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. Siglos XVI-XX*, Reichenberger, Kassel 2000, (II Vols.) de J.L. Laurenti (en su versión anterior *Bibliografía de la literatura picaresca desde sus orígenes hasta el presente*, Scarecrow Press, Metuchen, 1973).

Por último, sólo nos queda mencionar una última categoría –aunque tampoco vayamos a considerarla en este trabajo la de los trabajos que versan sobre las ‘novelas picarescas extranjeras’. No pocos son los especialistas que no limitan sus pesquisas y observaciones a las producciones nacionales, sino que las amplían a otros títulos de autores foráneos (esencialmente *Moll Flanders* de Daniel Defoe en Inglaterra, *Le diable boîteux* y *Gil Blas de Santillana* de Alain-René Lesage en Francia o *Simplicius Simplicissimus* de Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen en Alemania).

La línea de análisis puede haber sido, en alguna ocasión, la misma que para las pícaras; eso es, escrutar similitudes y diferencias entre unas novelas y otras. También se han utilizado, en otros momentos, con el fin de ampliar los horizontes e intentar, a partir de allí, sacar provecho de un número mayor de integrantes con el fin de encontrar nuevos elementos característicos, etc. En definitiva, los enfoques, como era de esperar, han sido casi tan numerosos y variopintos como los que hemos podido reseñar aquí y ahora referente a nuestra picaresca nacional.

Del mismo modo que para las pícaras (y más aun puesto que nuestro corpus no comporta ningún título ‘extranjero’), no tiene cabida aquí considerar de los susodichos estudios; y del mismo modo remitimos a las bibliografías antes anotadas. Pero además, cabe señalar que no escasean los especialistas que sí dedican un apartado a estas producciones ‘no-nacionales’ en sus acercamientos críticos (véase por ejemplo: Juan Antonio Garrido Ardila, *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753, tesis cit.* (págs. 256-516); Janine Montauban, *Ajuar de la vida picaresca, op. cit.* (págs. 65, 66); etc.)

Mediante esta exposición de algunos de los planteamientos más destacados del panorama crítico existente, pretendíamos ilustrar, por una parte, la evolución del enfoque crítico (para bien, pues como hemos visto las propuestas se hicieron cada vez mejores, más completas y adecuadas), por otra y sobre todo, la falta de idoneidad los mismos, su poca eficacia,

puesto que en la actualidad seguimos careciendo de una poética para la novela picaresca española verdaderamente satisfactoria. Evolución ésta que, a nuestro entender, ya se venía haciendo indispensable para pretender llegar a conclusiones edificantes. Poco a poco se empezó a tener en cuenta lo importante, incluso indispensable, que resulta considerar el conjunto de obras, así como su ‘fondo’ y su ‘forma’. No obstante, y sin querer quitar mérito a esos críticos de ‘última hora’, tenemos que señalar que, a pesar del avance indiscutible de su método de investigación, sigue sin proponerse una ‘poética’ plenamente adecuada al conjunto: una serie de rasgos inherentes a todas y cada una de las novelas que se consideran comúnmente picarescas.

Ahora bien, cabe añadir que paralelamente a las preferencias y tendencias de cada crítico, algunos conceptos e ideas han llamado la atención de los mismos de manera casi general; pues existe una serie de temas considerados de manera recurrente por la mayoría de los críticos – aunque se les confiera más o menos interés o importancia para la caracterización misma del género–, por ejemplo: las relaciones picaresca/realismo, picaresca/comicidad, sátira e ironía, picaresca/anticlericalismo, o la cuestión de la ideología o pertenencia social y/o racial de los autores (conversos: Alemán y López de Úbeda; judíos: A. Henríquez Gómez; protestantes: Juan de Luna; aristócrata: Quevedo; hidalgos: Vicente Espinel y Salas Barbadillo, etc.).

Por otra parte, basándose en los diversos planteamientos elaborados a lo largo de los años, se podría establecer también una lista de características generalmente aceptadas por la crítica. En efecto, la relevancia de una serie de puntos ha sido subrayada y consensuada por numerosos estudiosos, los cuales se suelen cifrar, dependiendo de qué autores, en los siguientes:

- primera persona autobiográfica,
- vertebración desde el caso final,
- determinismo social desde el origen vil,
- punto de vista único y dual (narrador / protagonista),

- protagonismo picaresco,
- servicio a varios amos,
- alternancia de fortunas y adversidades,
- afán de medro,
- compromiso ideológico y social, etc.

En última instancia, y antes de acabar con este repaso, quisiéramos volver a llamar la atención sobre el planteamiento propuesto por Florencio Sevilla en la *Presentación* de su antología *La Novela picaresca española*. Sin lugar a dudas aparece como el más innovador, a la par que el más perspicaz, y por ende el único que se nos antoja seguir para llevar a cabo nuestro propio intento de propuesta poética...

Desde un principio, recordemos, aclaraba:

“Pero adoptar este enfoque analítico implica apartarse –conviene dejarlo claro de entrada– de los hábitos críticos más acostumbrados en los estudios consagrados al tema. Al menos exige rechazar abiertamente los que nosotros consideramos vicios taxonómicos y métodos deductivos, siempre empeñados en encuestar a las obras desde formularios cerrados y dispuestos a compartimentarlas con separadores inoperantes”. (pág. XI)

Después de lo cual proponía:

“No hay más remedio que abrirse de miras para extraer la pretendida poética implícita a la vista de todos los títulos que puedan satisfacerla, sin olvidar nunca ni su mutabilidad cronológica ni la imprecisión de sus rasgos”. (pág. XI)

y sentenciaba:

“Y, con esas miras, una cosa hay inapelablemente segura: por resbaladizo que resulte, ese *corpus* de rasgos definidor y caracterizador de la novela picaresca tiene que existir, pues en otro caso, lo que no existiría sería el propio género”. (pág. XII)

Llegados a este punto, pues, y convencidos de que esto es así, no nos hemos propuesto otra cosa que seguir esta nueva senda para (intentar) cumplir el objetivo de encontrar, por fin, este ‘misterioso *corpus*’ (de rasgos y de novelas).

No obstante, antes de eso, parecía indispensable estudiar, con la mayor atención y muy detalladamente, “todas y cada una” de las novelas españolas que puedan ser consideradas picarescas. Esta tarea previa, fundamental, nos permitiría, en un primer momento, conocer perfectamente todas esas obras a fin de aprehenderlas mejor; y por otra parte, también nos daría la ocasión de validar, rechazar y/o explotar conceptos e ideas difundidos por la crítica desde hace decenios.

II

APLICACIÓN DE UNA ‘POÉTICA ESENCIAL’ AL *CORPUS* DE OBRAS

II. APLICACIÓN DE UNA ‘POÉTICA ESENCIAL’ AL **CORPUS DE OBRAS**

A estas alturas de la polémica, la idea que nos ronda es la de buscar, de una vez por todas, y en los textos mismos, las respuestas que faltan. En efecto, si la realidad indica que las propuestas y definiciones del género picaresco son tan numerosas como dispares, la única manera coherente y eficaz de enfrentarnos a éste, a nuestro parecer, es dedicando toda nuestra atención a las propias novelas, y a estas alturas ya, a poco más que a ellas (puesto que el terreno del contexto está ya bastante trillado). Según venimos defendiendo –y procurando evidenciar– desde el principio de este trabajo, la demasiada subjetividad y la tendencia a generalizar, un tanto sin ton ni son –si se nos permite–, fueron contaminando y enturbiando las cosas hasta el punto que terminó por obstaculizar la consecución de una buena caracterización de nuestro más emblemático género.¹⁵³ Pero no sólo eso, sino que –y quizá nos parezca más grave aun– todo ello contribuyó a magnificar determinadas ideas, que por motivos varios, se acabaron imponiendo sin fundamentos. Este fue el caso, especialmente, de la ‘poética’ propuesta en su día por Fernando Lázaro Carreter; procuramos dejar constancia de ello a lo largo de la primera parte, pues fue tomada, retomada y aplaudida en numerosas ocasiones, cuando en realidad la observación objetiva de la misma (con nuestras novelas en mano) deja ver claramente hasta qué punto resulta inadecuada y poco funcional para definir el conjunto de títulos que integran la serie (antes bien limitaría la misma a poco más que un par de novelas).¹⁵⁴

¹⁵³ Hace poco, Michel Cavillac sentenciaba en la misma línea que nosotros (pero refiriéndose exclusivamente al *Guzmán de Alfarache*): “Ont a souvent l’impression que les commentateurs, portés á globaliser hâtivement leur lecture, ne se réfèrent pas aux mêmes énoncés”. («*Atalayisme*» et picaresque, cit., pág. 67)

¹⁵⁴ Véase, por ejemplo –podríamos multiplicarlos– las notas 74 y 81, que reproducen distintas alabanzas de Enrique Tierno Galván, Gonzalo Sobejano y Blasco Pascual hacia Lázaro y su metodología estructuralista; o las apreciaciones de Félix Carrasco, más recientemente, que rezaban: “Otro estudio clave para fijar la operatividad del concepto de la

Así las cosas, se hacía patente la necesidad de enfrentarnos a ellos de manera rigurosa y objetiva; por eso, la tarea que nos proponemos ahora: la confrontación de los textos que consideramos novelas picarescas españolas con la supuesta ‘poética esencial’ del género, eso es, con los principales rasgos anunciados por Lázaro Carreter y generalmente reconocidos como distintivos por la crítica. A saber:

1. La seudoautobiografía,
2. El origen vil del protagonista (como elemento de determinismo),
3. La estructuración de los relatos mediante el servicio a varios amos,
4. La vertebración de los mismos desde el ‘caso’ final (generalmente relacionado con una situación presente de deshonor).

Pero además, conviene recordar que hoy en día, por la situación antes expuesta, todavía carecemos de un corpus de integrantes claramente definido y consensuado por los especialistas; antes bien, disponemos de un amplio y variopinto abanico acordes con las diferentes definiciones del género. Por este motivo, y reivindicando siempre la suprema importancia de los textos mismos, por un lado, y defendiendo, por otro, la absoluta necesidad de que cualquier rasgo retenido como característico de la serie deba de constar, de alguna manera, en todos y cada uno de los títulos, llevaremos a cabo dicha confrontación con la totalidad de los títulos de nuestro corpus –que se quiere tan abarcador como nos fue posible–.

En suma, las obras que en nuestra opinión forman parte de modo inequívoco de la familia picaresca son las siguientes:

novela picaresca es el de Fernando Lázaro Carreter”. (*La novela española en el siglo XVI*, cit., pág. 68) La repercusión de sus ideas salta a la vista en la inmensa mayoría de los trabajos sobre la materia, pues de alguna manera, se acaba mencionando al crítico (Florencio Sevilla, por ejemplo, habla de su “memorable «Para una revisión del concepto ‘novela picaresca’»...”, en “Sobre el desarrollo dialogístico de «Alonso, mozo de muchos amos»”, *Edad de Oro*, Vol. III, Madrid, 1984, pág. 260; y Darío Villanueva lo tacha de “fundamental”, en “Narratorio y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca, Narratorio y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca”, en, *Estudios en honor de Ricardo Gullón*, eds. L. T. González del Valle y D. Villanueva, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Madrid, 1985, págs. 343-67, pág. 351).

- *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, 1554, anónimo.
- *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, 1599, Mateo Alemán.
- *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, 1602, Mateo Luján de Sayavedra.
- *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, 1604, Mateo Alemán.
- *Primera parte del Guitón Onofre*, 1604, Gregorio González.
- *Libro de entretenimiento de la Pícaro Justina*, 1605, Francisco de Úbeda.
- *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños*, 1605 (?), Francisco de Quevedo y Villegas.
- *La hija de Celestina, La ingeniosa Elena*, 1612-1614, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo.
- *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*, 1618, Vicente Espinel.
- *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, 1619, Carlos García.
- *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes, sacada de las crónicas antiguas de Toledo*, 1620, Juan de Luna.
- *Lazarillo de Manzanares, con otras cinco novelas*, 1620, Juan Cortés de Tolosa.
- *Alonso, mozo de muchos amos*, 1624 -1626, Jerónimo de Alcalá Yáñez.
- *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, 1632, Alonso de Castillo Solórzano.
- *Vida de Don Gregorio Guadaña*, 1644, Antonio Henríquez Gómez.
- *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesto por él mismo*, 1646.

Se procederá, pues, a una confrontación entre los textos elegidos y los rasgos poéticos enunciados anteriormente. El objetivo que nos proponemos cumplir por medio de esta tarea consiste en comprobar la validez de estos últimos como características fundamentales e imprescindibles para la configuración de una novela picaresca; o al

contrario, negarles tal condición. En efecto, cuando el mismo cotejo demuestre, objetivamente, que determinado rasgo no aparece, sencillamente, en una o varias obras, estaremos entonces autorizados para cuestionar la funcionalidad de dicho rasgo como particularidad fundamental y *sine qua non* del género picaresco. Por tanto, iremos escrutando cada uno de los títulos seleccionados, con el mayor detenimiento, a la búsqueda de la presencia, o ausencia, de cada uno de los rasgos característicos antes citados; justificándolo o invalidándolo, apoyándonos siempre en citas concretas sacadas de las mismas novelas.

Paralelamente (y aunque los resultados no constarán hasta la tercera parte de este estudio), este escrutinio sistemático de los textos nos brindará la oportunidad de descubrir algunas de las características comunes en cada una de las obras que pretendemos definir; por ende, además de llevar a cabo una labor de cuestionamiento de ciertos rasgos que consideramos inadecuadamente erigidos a la categoría de definitorios del género, también procuraremos abrir nuevos caminos para encontrar y desvelar elementos realmente inherentes a todas y cada una de ellas. En última instancia, pues, confiamos en contribuir a un mejor entendimiento de la picaresca española, al formular, después de todo, nuestra propia ‘poética’ para el género.

Por último, señalamos que, para mayor claridad, se procederá al rastreo de cada uno de los rasgos en las diferentes novelas, en vez de elegir cada novela en cuestión como unidad de búsqueda.

II. 1. El relato en primera persona: la seudoautobiografía del pícaro

Como bien informa Fernando Cabo en su notable *El concepto de género y la novela picaresca*, la autobiografía “en el siglo XIX era un factor poco acentuado por lo general”; sin embargo, esto no resta para que el crítico también añada que “el concebir el relato autobiográfico como uno de los constituyentes esenciales de las obras que se ha dado en denominar picarescas resulta hoy en día, dada la evolución que ha seguido la tradición crítica, una decisión escasamente arriesgada”.¹⁵⁵

De hecho, la cuestión del relato autobiográfico picaresco ocupa una parte importante de este trabajo, en el cual el autor aporta una serie de aclaraciones y precisiones interesantes; por ejemplo:

“En la autobiografía, y concretamente en la picaresca, hablar de primera persona no quiere decir sino que el narrador se menciona a sí mismo –se indica– como parte integrante del enunciado y se declara, a diferencia del narrador autorial, inmerso, dependiente desde una perspectiva esencial, en el mundo narrado”. (pág. 56)

Entre sus numerosas consideraciones, no deja de lado tampoco lo que el mismo denomina “la marca histórica (que recae también sobre la autobiografía)”, y explica: “me refiero a la ruptura con el *romance* mediante el cambio de referencialidad que aquélla hacía posible”.¹⁵⁶ Este “cambio de referencialidad” conduce directamente a cierto incremento del efecto de verosimilitud, de realismo, proporcionado por el procedimiento autobiográfico. El fenómeno ha sido, efectivamente,

¹⁵⁵ CABO, *El concepto de género, cit.*, págs. 45, 46. En efecto, según pudimos comprobar la inmensa mayoría de los estudiosos repararon en ello y comentaron dicha primera persona autobiográfica, incluso los críticos ‘referencialistas’ más obtusamente centrados en los contextos y contenidos. Entre los últimos, Klauss Meyer (2008) y Michel Cavillac (2010); la primera hacía especial hincapié en ello: “La esencial continuabilidad de la trayectoria vital del pícaro, que, por ende, se debe al hecho de que sea el protagonista (escarmentado o no) quien cuenta la historia de su vida, conduce al *rasgo distintivo fundamental del plano de la expresión del género de la novela picaresca, esto es, a la autobiografía ficcional*” (*La Novela picaresca. Concepto genérico, cit.*, pág. 29), el subrayado es mío.

¹⁵⁶ CABO, *El concepto de género, cit.*, pág. 58. Hecho éste también planteado por distintos estudiosos.

puesto de relieve por numerosos críticos, aunque una vez más surgen diferencias y opiniones distintas al respecto. Entre ellos figura, por ejemplo, Antonio Rey Hazas, quien al considerar esta cuestión declara:

“la forma narrativa autobiográfica permitía el anonimato, en algunos casos en que era necesario (...), aumentaba la ilusión realista siempre (lo cual era fundamental, a causa de la temática comprometida...) y, sobre todo, obligaba a que fuera el propio antihéroe quien, como narrador, asumiera la responsabilidad de su exclusivo ángulo de enfoque sobre la realidad. (...) Así pues, el juego dialéctico que se establece entre personajes marginados y lectores integrados está tácitamente presupuesto por la perspectiva única que lleva aneja la autobiografía. [Y añade] El punto de vista único del personaje narrador-pícaro exige la repuesta del punto de vista del lector-receptor del mensaje que, por pertenecer a la clase opuesta, está directamente implicado en aquél”.¹⁵⁷

Aunque de momento no queramos entrar demasiado en el tema de los puntos de vista –único, dual, inserto en cierto marco dialogístico implícito...– llamamos la atención sobre la frecuente correlación del relato en primera persona con el marco de comunicación que conlleva, explícita o implícitamente, que merecería toda nuestra atención. En efecto, además del hecho en sí de escribirse los relatos picarescos en primera persona, la existencia, por otra parte, de un marco dialogístico que los contiene (y es previo a ellos, ya lo veremos) nos parece de primera importancia.

Bělič Oldřich, de la misma manera, fijará su atención sobre este “principio de composición” esencial de la picaresca –según su propia terminología–, y sobre lo que implicaba en cuanto a puntos de vista:

“Fuera de los dos principios de composición ya mencionados hay un tercero: *el carácter autobiográfico de la narración*. El autor del *Lazarillo* hizo contar a su protagonista en primera persona, y otros lo imitaron. (...) La forma autobiográfica de las narraciones picarescas tiene un sabor especial. La novela picaresca siempre es retrospectiva. (...) El pícaro cuenta su vida mirando hacia atrás, ya viejo, o por lo menos maduro.

¹⁵⁷ REY, *Poética comprometida*, cit., págs. 32, 33. Compartimos los tres presupuestos aquí expuestos: la cuestión del aumento de verosimilitud y de compromiso ideológico, la del anonimato, y la de la perspectiva impuesta por esta primera persona (aunque en cuanto a esta tercera introduciremos matices más adelante).

(...) La forma autobiográfica da a la novela picaresca un carácter subjetivo. (...) En la novela picaresca existen dos planos: el del pícaro joven (que vive las aventuras) y el del pícaro viejo (que las narra),...”.¹⁵⁸

Podríamos multiplicar así los ejemplos. La importancia del relato del pícaro en primera persona es indudable, pues, y no solamente por constituir un rasgo esencial en la caracterización de las novelas picarescas, sino también por haber sido apreciado y valorado por la inmensa mayoría de los estudiosos. A modo de conclusión nos valdremos de palabras de Florencio Sevilla, quien escribió al respecto:

“Desde el punto de vista formal, lo único que parece haber perdurado de aquella matriz compositiva de 1554 en el resto de las obras, y, por tanto, lo único que podemos erigir en rasgo de poética genérica con todo derecho, es el ‘diseño pseudoautobiográfico’. Menos mal que lo hace con tanto vigor como para alzarse en requisito *sine qua non* para incluir a una obra determinada en la nómina de las picarescas, convirtiéndose así en una de las pocas, casi en la única, piedra de toque al respecto”.¹⁵⁹

Ahora bien, nos queda comprobar la funcionalidad de este rasgo, fundamental, en las obras del *corpus*.

II. 1. a. El relato autobiográfico en el *Lazarillo de Tormes*

En la obrita anónima, precursora del género, el primer verbo de la primera frase del prólogo ya es una primera persona:

“Yo por bien tengo que cosas tan señaladas, y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticia de muchos y no se entierren en la sepultura del olvido, pues podría ser que

¹⁵⁸ BĚLIČ, *Los principios de composición*, cit., págs. 46, 47. También fueron numerosos los especialistas en reparar en este doble plano en el discurso del pícaro; tanto que es una característica que quedó establecida, por así decirlo, bajo la denominación común de ‘punto de vista único y dual’.

¹⁵⁹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XIV.

alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite". (Prólogo, pág. 3-4)¹⁶⁰

El relato se inicia indudablemente y desde el prólogo como un relato autobiográfico. De la misma manera, podemos observar que la primera forma verbal aparente del capítulo I da cuenta también de una voz narrativa autobiográfica:

*"Pues sepa Vuestra Merced, ante todas cosas, **que a mí llaman Lázaro de Tormes** (...). **Mi nacimiento...**"* (Cap. I, pág. 12)

El uso de esta primera persona se respetará en todos y cada uno de los capítulos de la novela, hasta el final; leamos algunas de las últimas palabras del protagonista:

*"Desta manera no **me** dicen nada, y **yo tengo** paz en **mi** casa"*. (Cap. VII, pág. 135)

El autor anónimo de esta sorprendente obra marcaba la pauta: una de las características distintivas esenciales de la serie en germen iba a ser el relato autobiográfico. Tomaba la palabra un ser insignificante, infame incluso, de una manera tan genial que consiguió consideración por parte del público, hecho nunca visto hasta entonces. El porqué elegir la forma de autobiografía ha sido interpretado, como ya viene siendo normal con este género, de distintas maneras según los críticos. Lázaro Carreter justifica tal procedimiento de la siguiente manera:

*"Estamos persuadidos de que es este el modelo fundamental [las epístolas de López de Villalobos], tan ardientemente buscado, del yo narrativo del *Lazarillo*. Su autor, chancero y grave como Villalobos, tuvo la genial audacia de utilizar el molde genérico de la carta-confesión (...) para verter en él una materia inventada. Conservó para ello ciertos signos externos del género, como la invocación espaciada a 'vuestra merced', que recuerda al lector el carácter epistolar del relato y adquiere así una función estructural"*.¹⁶¹

¹⁶⁰ *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Cátedra, Madrid, 2005 (18ª). En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁶¹ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes*» en *la picaresca*, cit., pág. 45. De las producciones escritas del mismo Villalobos propone una descripción que, sin lugar a dudas, puede

Además, tras reseñar las propuestas de varios críticos acerca del posible modelo narrativo del *Lazarillo*, acaba concluyendo: “La novedad del *Lazarillo* consiste en el empleo de la primera persona para el relato inventado”. (pág. 13) También la interpretación que propone Américo Castro –calificada por Lázaro de “argumento convincente”–, nos parece interesante y legítima:

“Pero como una biografía de tan minúsculo personaje habría carecido de toda justificación (...) el autor hubo de inhibirse y ceder la palabra a la criatura concebida en su imaginación. El estilo autobiográfico resulta así inseparable del mismo intento de sacar a la luz del arte un tema hasta entonces inexistente o desdeñado. La persona del autor se retrajo tanto, que ni siquiera quiso revelar su nombre. El autobiografismo del *Lazarillo* es solidario de su anonimato”.¹⁶²

recordar fácilmente a nuestra primera novelita picaresca “Villalobos habla de sí mismo y de los demás con desparpajo y gracia; su pluma, para regocijo de sus amigos, cuenta –o inventa– noticias maliciosas de la corte, rumores, chanzas, episodios graciosos. Y habla de sí mismo, se burla, se jacta, se duele de sus sucesos. (...) La proximidad se hace máxima cuando [añade además], en una de las epístolas latinas, responde al obispo de Plasencia con estas palabras: «Expetis me generosissime pater status fortune mee narrationem explicitam». Es casi idéntica la declaración de Lázaro...” (págs. 44, 45) Véase también, *supra* nota 62. Por nuestra parte, y como se verá más adelante, compartimos la opinión de Lázaro en cuanto a la influencia ejercida por el género epistolar, por un lado, pero también por los diálogos (de corte lucianescos, o renacentistas, volveremos a ello).

¹⁶² CASTRO, *Hacia Cervantes*, cit., pág. 137. Fue ésta una de las valoraciones que mayor aceptación y repercusión tuvo a lo largo de la historia crítica sobre picaresca, es recordada por otros en numerosas ocasiones. En la misma línea apuntaba Francisco Rico unos años después: “Empezaba yo el libro de marras subrayando que el *Lazarillo* necesitaba disfrazarse de historia y apoyarse en una variedad literaria normalmente admitida. Hasta tal punto importa pretender que Lázaro era un ser real, y auténtica su carta a Vuestra Merced, que el autor renunció a descubrirnos su nombre. La superchería había de ser impecable: sólo así podía comparecer ante el público un producto tan ajeno a los usos de la época, sólo así el yo de Lázaro podía ejercer toda su fuerza”. (*Puntos de vista*, cit., pág. 299) Además, añade en nota: “Cada día estoy más convencido de que nos las habemos con una renuncia voluntaria”. (pág. 229, nota 2) y especifica a renglón seguido, dato no poco llamativo e importante: “Se me antoja sintomático que solo desde 1605 empiece a atribuirse el *Lazarillo* a tal o cual autor (véase mi edición de Barcelona, 1980, págs. XVI y ss., y notas adicionales); antes nunca se había distinguido al personaje del autor real: se hablaba, por ejemplo, de «Apuleius, Lucianus, Lazarillus» (A. Llull, *De oratione libri septem*, Basilea, pág. 502)” (pág. 230). De la misma manera, Javier Gómez-Montero apuntaba que la forma anónima no tenía su justificación en el miedo a la Inquisición, sino en la “lógica estructural y la coherencia de la ficción”, pues en su opinión la “anonimia” funciona como “un procedimiento de autentificación textual y como respuesta narratológica al postulado de validación referencial”. (“Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la ‘escritura realista’ del renacimiento”, en *El personaje literario y su lengua en el Siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006, pág. 312)

La interpretación de Francisco Rico también se inscribe, más o menos, en esta línea; escuchémoslo:

“Si a fin de cuentas el *yo* del villano vale tanto como el *yo* del señor, ¿por qué no iba a ser digna de interés –aunque otra cosa quisiera la tradición literaria– la pobre figura del pregonero? Si el *yo* es la piedra de toque de la realidad, ¿qué molde más realista que la autobiografía?”.¹⁶³

En definitiva, y sean cuales sean los motivos y objetivos del autor anónimo al ofrecer su historia bajo la forma de un relato autobiográfico, lo cierto es que esto se convirtió en un rasgo de composición particular y característico de la serie que iba a inaugurar, el único –como bien apuntó Sevilla– que todos sus seguidores observaron para respetarlo y repetirlo. Sigamos comprobándolo en las obras posteriores.

II. 1. b. El relato autobiográfico en el *Guzmán de Alfarache*

Como ocurría en el *Lazarillo*, la frase que abre la novela de Mateo Alemán está marcada por verbos en primera persona:

*“El deseo que tenía, curioso lector, de contarte **mi vida me daba** tanta priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas –porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto–, que **me olvidaba** de cerrar un portillo por donde **me pudiera** entrar acusando cualquier terminista de mal latín, **redarguyéndome** de pecado, porque no **procedí** de la definición a lo definido, y antes de contarla no **dejé** dicho quiénes y cuáles fueron **mis padres** y confuso nacimiento; que en su tanto, si dellos hubiera de escribirse, fuera sin duda más agradable y bien recibida que esta **mía**”.*
(Cap. 1. I. I, págs. 125-126)¹⁶⁴

¹⁶³ RICO, *La novela picaresca, cit.*, pág. 59. En resumidas cuentas, y en boca de Félix Carrasco: “El carácter autobiográfico es quizás el rasgo más visible del *Lazarillo*; por esto ha sido objeto central de reflexiones en los análisis estilísticos de la obra”. (“Observaciones sobre la lengua literaria”, en *La novela española en el siglo XVI, cit.*, págs. 245, 246)

¹⁶⁴ ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache (I y II)*, ed. de J. M^a. Micó, Cátedra, Madrid, 1987 (2 vols.). En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

Y, de nuevo al igual que en el *Lazarillo*, esta primera persona autobiográfica se mantiene a lo largo de la novela, hasta su fin, ya que acaba el relato de la siguiente manera:

“Yo di mil gracias a Dios, que no me hizo enamorado; pero si no jugué los dados, hice otros peores baratos, como verás en la segunda parte de mi vida, para donde, si la primera te dio gusto, te convido”. (Cap. 10. III. I, pág. 483)

El mismo procedimiento se repite al empezar la segunda parte:

“Levántate, amigo, si en esta jornada gustas de que te sirva yendo en tu compañía; que aunque nos queda otra para cuyo dichoso fin voy caminando por estos pedregales y malezas, bien creo que se te hará fácil el viaje con la cierta promesa de llevarte a tu deseo. (...) Hablando voy a ciegas y dirásme muy bien que estoy muy cerca de hablar a tontas...” (Cap. 1. I. II, pág. 39)

Y perdura hasta el final:

“Aquí di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos”. (Cap. 9. III. II, pág. 522)

Así pues, podemos comprobar cómo, a la zaga del *Lazarillo de Tormes*, y más de cuarenta años después, Mateo Alemán decide probar suerte, él también, valiéndose del modelo dejado en una anónima pero genial obrita, ya casi olvidada¹⁶⁵. Parece entonces que ya quedaba fijado el recurso del relato autobiográfico; y eso aunque, en opinión de algunos

¹⁶⁵ Véase Claudio Guillén, *Luis Sánchez, Ginés de Pasamonte y el descubrimiento del género picaresco* (en *Estudios sobre géneros y modelos, el primer Siglo de Oro*, editorial crítica, Barcelona, 1988), págs. 197-203; donde, apunta: “Pero no se ha observado que el éxito del *Guzmán* tuvo por consecuencia el renacimiento editorial del *Lazarillo*, dando origen a una doble aceptación, a una fusión, de la que tuvo que emerger, durante los pocos años que transcurren entre la publicación del primer *Guzmán* (1599) y la del primer *Quijote* (1605), el concepto de un género picaresco; (...) [Y añade] El «buen año» [como dijera Ginés de Pasamonte] había sido 1599, que abre una tercera época en la historia editorial de nuestro libro. La primera había sido breve: las cuatro ediciones aparecidas en 1554-1555. Durante una segunda etapa, 1573-1595, el *Lazarillo* se había reeditado cinco veces. Ahora se estampan nueve ediciones en cuatro años, de 1599 a 1603. Por fin, Lázaro alcanza, con el apoyo decisivo de Guzmán de Alfarache, la cumbre de toda buena fortuna”. (págs. 202, 203)

críticos, como Francisco Rico “la forma autobiográfica del *Guzmán de Alfarache* seguramente responde a distintos estímulos”.¹⁶⁶ Como suele ocurrir, las interpretaciones de la crítica son variadas, escuchemos por ejemplo la propuesta de Alberto del Monte quien planteaba la cuestión de la siguiente manera:

“El *Guzmán* es una obra de des-engaño, de des-cubrimiento de la realidad, hecha por quien juzga la vida desde fuera, porque está excluido de esta vida. La forma autobiográfica parece necesaria, porque esta moral intransigente adquiriría su verdadero significado si era predicada por una persona socialmente en decadencia”.¹⁶⁷

En cualquier caso, por lo que a nuestra tarea respecta (la de comprobar la presencia o ausencia de determinados elementos), podemos observar como el relato del pícaro en primera persona sigue vigente, como rasgo de composición de base, en la segunda obra de nuestro *corpus*.

Sin embargo, sabemos que muchas de las propuestas formuladas por los críticos a lo largo del tiempo fueron elaboradas a partir de las confluencias entre el *Lazarillo* y el *Guzmán*, con lo cual, la tarea principal, o lo interesante, por así decirlo, reside más bien en la observación de este principio de composición en las obras posteriores; por tanto, sigamos rastreándolo en las demás novelas.

II. 1. c. El relato autobiográfico en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo

Mateo Luján retoma la historia donde Mateo Alemán la había dejado y se esfuerza en recordar distintos elementos de su modelo para confirmar y subrayar que se trataba, sin lugar a dudas, de la continuación de la exitosa novela de su contemporáneo. Así las cosas, lo primero que respeta, cómo no, es el uso de la primera persona autobiográfica:

¹⁶⁶ RICO, *La novela picaresca, cit.*, pág. 88. Donde expone los que en su opinión fueron los dichos estímulos: su inspiración en las confesiones agustinianas, y la experiencia personal del autor como registrador de las deposiciones de unos forzados cumpliendo cadena en 1593.

¹⁶⁷ Del MONTE, *Itinerario, cit.*, pág. 95.

*“Cansado **me** tenían en Roma **mis** malos sucesos, y no **me** satisfacía la vida en casa del embajador de Francia, porque, como **dije**, sólo **me** tenía para su gusto y no miraba por **mi** provecho. Y aunque **yo** tampoco miraba por el **mío**...”. (Cap. 1, I, pág. 113)¹⁶⁸*

De la misma manera que su predecesor, no dejara el modo autobiográfico en ningún momento y hasta el final de la relación.

II. 1. d. El relato autobiográfico en *El Guitón Onofre*

Parece que Gregorio González también decidió cumplir con el relato pseudoautobiográfico en primera persona; y también de principio a fin:

*“Varios sucesos, infelices casos y adversas fortunas **me** han traído a tal extremo que, viendo el mundo tan de burlas, porque ya las veras pierden de sus quilates como oro mal purificado, **me he querido** arriesgar a los peligros del vulgo **arrojándome** a seguir los pasos de los que primero con **mi misma** determinación se pusieron en su juicio. (...) **Pondré mi diligencia**...” (pág. 75)¹⁶⁹*

*“En el entretanto, los aficionados **me** perdonen y adviertan que, si **yo** la hiciere –que no sé si tendrá lugar–, **procuraré** suplir en ella lo que hubiere faltado en ésta. Y, aunque algún bendito **me** hurte la bendición, no dejaré **la mía** de salir a luz”. (pág. 322)*

Así pues, podemos comprobar cómo este primer punto de la poética implícita del género se mantiene todavía en esta cuarta novela. Ahora bien, como indica Cabo (en su edición de la obra):

“No deberíamos olvidarnos, (...), de que el *Guitón*, como todas las obras picarescas merecedoras de tal título, se presenta como una narración autobiográfica ficticia; y ello sin duda introduce un punto de complejidad muy a tener en

¹⁶⁸ LUJÁN, Mateo, *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* [apócrifo], ed. de D. Mañero Lozano, Cátedra, Madrid, 2007. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁶⁹ GONZÁLEZ Gregorio, *El Guitón Onofre*, ed. de F. Cabo, Almar, Salamanca, 1988. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

cuenta. Es necesario, pues, detenerse en la configuración del narrador, que no deja de presentar aspectos de interés”.¹⁷⁰.

A este último punto volveremos más adelante; de momento limitémonos a validar este primer rasgo característico, también para este título.

II. 1. e. El relato autobiográfico en *La pícara Justina*

Aunque sea con un estilo bien distinto a sus predecesores, López de Úbeda igualmente decide repetir el patrón y conservar la primera persona autobiográfica; a lo largo de todo el discurso y en distintas situaciones. Así es como se abre la novela:

*“Un pelo tiene esta **mi** negra pluma. ¡Ay, pluma **mía**, pluma **mía**! (...) Pero no se **me** hace nuevo que me hagáis poca amistad, (...) En fin, señor pelo, **no me dejáis** escribir”. (pág. 89)¹⁷¹*

La narradora acostumbra trabar conversación con cualquier elemento que se le presente, después del pelo, por ejemplo, vendrá el turno del fisgón. Tampoco abandona la primera persona cuando está ya de lleno en el relato de su vida y aventuras. Así de remarcado aparece el uso de este ‘yo’ en las frases iniciales del primer capítulo del libro I:

*“Nació Justina Díez, la pícara, el año de las nacidas, que fue bisesto, a los seis de agosto, en el signo del virgo, a las seis de la boba allá.
¿Ya soy **nacida**? ¡Ox, que hace frío! ¡Tapagija, que **me** verán nacer desnuda! **Tórnome** al vientre de mi señora madre, que **no quiero** que **mi** nacimiento sea de golpe, como cerradura de loba”. (pág. 123)*

Por lo tanto sí podemos afirmar que estamos ante un relato pseudoautobiográfico; no obstante, como acertadamente apuntó Ferreras Tascón en su edición de la novela:

¹⁷⁰ CABO, *El Guitón Onofre*, cit., pág. 33.

¹⁷¹ LÓPEZ DE ÚBEDA, Francisco, *La pícara Justina*, ed. de A. Rey Hazas, 4º Centenario, León, 2005; con un “Estudio preliminar” de J. I. Ferreras Tascón. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

“Justina tomará la palabra en primera persona, aunque se puede notar una pérdida de la misma en algún momento del libro. Pero así como en la auténtica novela, picaresca o no, existe casi siempre una separación entre el autor y el actante o protagonista, sea éste narrador de su aventura o no lo sea, López de Úbeda no sabe hacer la diferencia ni trazar frontera alguna: es el autor, por boca de la protagonista, quien habla y no la protagonista”.¹⁷²

Aún así, y después de todo, tendremos que validar aquí también este primer rasgo; porque aunque, en boca de Florencio Sevilla, “con tanto desarreglo y distorsión de los cánones genéricos, la pseudoautobiografía queda privada de coherencia alguna, sin alcanzar ni siquiera la más mínima lógica argumental”¹⁷³, no deja por tanto de existir y caracterizar la relación.

II. 1. f. El relato autobiográfico en el *Buscón*

En el caso de la sexta obra que nos proponemos estudiar, de la misma manera que en las dos ‘obras fundacionales’ del género, podemos comprobar, desde un primer momento, la reiteración del modelo autobiográfico. De nuevo, desde la primera frase queda patente que el relato que vamos a leer es una autobiografía:

“Yo, señora, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente pablo, natural del mismo pueblo...” (Cap. 1. I, pág. 9).¹⁷⁴

Y del mismo modo que para los ejemplos precedentes, las marcas del relato autobiográfico siguen presentes hasta el final de la novela de Quevedo, caracterizando asimismo el texto:

“Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado, que no soy tan cuerdo,

¹⁷² FERRERAS TASCÓN J. Ignacio, *La pícara Justina*, ed. Lobo Sapiens, León, 2005, pág. 38.

¹⁷³ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXVII.

¹⁷⁴ QUEVEDO, Francisco de, *Historia de la vida del Buscón*, ed. de F. Cabo, Crítica, Barcelona, 1993. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

*sino de cansado, como obstinado pecador, **determiné**, consultándolo primero con la Grajal, de **pasarme** a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría **mi suerte**. Y **fueme** peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres”.* (Cap. 10. III, pág. 180)

Sin lugar a dudas, pues, esta novela también cumple con el principal rasgo definitorio de la picaresca: el relato en primera persona.¹⁷⁵ Por sexta vez podemos reconocer la presencia de este *yo* narrativo, tantas veces considerado fundamental para la caracterización del género.

II. 1. g. El relato autobiográfico en *La hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

Ya sabemos que la obra de Salas Barbadillo presenta la notable diferencia de ser, en un primer momento, un relato en tercera persona, que a su vez contiene el relato autobiográfico de la protagonista. Por tanto, no es hasta el tercer capítulo cuando asoma por primera vez está primera persona del singular:

*“– Muchas veces, amigo el más agradable a **mis** ojos y por esta razón entre tantos elegido de mi gusto, **me** has mandado y **yo he deseado** obedecerte, que te cuente **mi** nacimiento y principios, y siempre **nos** han salido al camino estorbos que no han dado lugar. Ahora nos sobra tiempo, y el que nos corre, tan triste, que necesita mucho de que le **busquemos** entretenimiento; y porque el que **yo te ofrezco** sin duda te será muy apacible, por ver si en la mucha ociosidad de esta noche puedo dar fin a lo que tantas veces **empecé**, **prosigo**:...”* (pág. 106)¹⁷⁶

¹⁷⁵ Y eso a pesar de que, como en el caso de Justina y la valoración de Florencio Sevilla que acabamos de ver al respecto, Francisco Rico minusvalore el procedimiento al decir que: “(...) los desarrollos del Buscón no están de acuerdo con las premisas picarescas que sin embargo adopta: en especial, que la forma autobiográfica «no surge de los demás factores del libro (carácter, trama, intención...), ni les añade ningún sentido», sino que se quedan en ‘forma vacía’, en servil tributo a la moda”. (*Puntos de vista*, art. cit., págs. 238, 239)

¹⁷⁶ SALAS BARBADILLO, Alonso Jerónimo, *La hija de Celestina*, ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2008. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

A pesar del hecho de que parte del relato sea contado por un narrador en tercera persona, nuestro primer rasgo sigue estando presente, y con bastante maestría y sentido; o si no, escuchemos la valoración de Sevilla:

“La primera persona autobiográfica, imprescindible en lo picaresco, se retrasa inteligentemente al capítulo III para cimentar, a toro pasado pero de forma expeditiva, el conjunto de ‘picardías’ relatado en el resto de la historia, dejando que sea la misma muchacha que nos dé cuenta de sus sombríos antecedentes, sin los cuales sería inverosímil su arrebatadora perversidad actual. Su breve, pero jugosa, relación autobiográfica, ubicada en un lugar más o menos central de la historia, funciona a modo de cimientito que justifica tanto la rapiña ya pasada como las barrabasadas venideras”.¹⁷⁷

Por consiguiente, a y pesar de la modificación introducida (y recordamos que nos debemos de ser flexivos en este aspecto si queremos dar con una definición abarcadora y satisfactoria), volvemos a validar el rasgo principal de nuestra serie: el relato seudoautobiográfico también está aquí presente.

II. 1. h. El relato autobiográfico en el *Marcos de Obregón*

Al considerar esta octava obra, también se pueden apreciar algunos cambios en cuanto a las anteriores. Más que una autobiografía o seudoautobiografía, lo que tenemos es una especie de diálogo, ya que,

¹⁷⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXXI. Jannine Montauban, en su particular estudio de las condiciones de las pícaras en cuanto a su capacidad narradora (mermada por el hecho de ser prostitutas, básicamente) propone un análisis tan interesante como original de la cuestión: “Elena, hija de Celestina y personaje central de la obra homónimo de Alonso de Salas Barbadillo (1612), es tal vez el ejemplo más palpable de cómo las condiciones de prostitución que afectan a las pícaras se encuentran profundamente relacionadas con la mediación de su discurso personal por parte del narrador. La novela empieza *in media res* con el relato de uno de sus engaños (...). [Y añade, yendo más allá en su explicación teórica] La muerte de Elena no concluye con la señalada restitución de bienes e intenciones, el narrador va todavía más lejos en la ejemplaridad de su castigo: en la última página le niega al fin la voz a Elena y encarga su epitafio en primera persona a un poeta de Toledo (...). Este desplazamiento de la autoría no es absoluto, pues si bien el poeta es autor del epitafio, el narrador se preocupa por dejar sentado que es su pluma la que «dará el último paso [para cerrar] las puertas desta historia». Todo parece indicar que es la autoridad masculina la encargada de ofrecer la despedida final de Elena, pero será ella misma quien en medio de esta disputa de poder masculino (...) denuncie desde la muerte esta estrategia autorial” (*El ajuar*, cit., págs. 89, 92 y 93 respectivamente). Véase con más detalle págs. 89-94.

además del relato en primera persona del protagonista, presenciamos en distintas ocasiones los comentarios de un interlocutor directo –el ermitaño–. Es decir que en esta novela, la pseudoautobiografía se encuentra enmarcada en una situación dialogística concreta; el pícaro está contando su vida a una persona que está allí presente, escuchándolo. Sin embargo, una cosa no quita la otra, y, de nuevo, el relato empieza por una frase redactada en primera persona:

*“Este largo discurso de **mi vida**, o breve relación de **mis trabajos**, que para instrucción de la juventud, y no para aprobación de **mi vejez**, **he propuesto** manifestar a los ojos del mundo, aunque el principal blanco que va inclinado es aligerar por algún espacio, con alivio y gusto, la carga que, con justos intentos, oprime los hombros de Vuesa Señoría Ilustrísima, lleva también encerrado algún secreto, no de poca sustancia para el propósito que siempre **he tenido y tengo** de mostrar en **mis infortunios y adversidades** cuánto importa a los escuderos pobres, o poco hacendados, saber romper con las dificultades del mundo, y oponer el pecho a los peligros del tiempo y la fortuna, etc.”.* (Cap. 1. I, pág. 83)¹⁷⁸

El procedimiento varía, pues, y además, “la descansada relación autobiográfica comienza –y no es poca novedad– *in media res*, dando cuenta *a priori*, en contra de lo habitual, de la situación resultante tras el proceso autobiográfico recordado”¹⁷⁹, pero sin desaparecer en absoluto: el protagonista, si bien lo hace en presencia de un interlocutor presente, no deja de contarnos la historia de su vida en primera persona. Además, hay que precisar que en esta obra, todavía, las intervenciones del interlocutor son pocas, y sólo aparecen a partir de la segunda parte:

“Díjome aquí el ermitaño: “¿pues cómo no hace vuesa merced mención de la que hizo en Valladolid don Felipe el Amado en el nacimiento del Príncipe nuestro señor?”
(Descanso once, II, pág. 88)

¹⁷⁸ ESPINEL, Vicente, *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. de M^a. S. Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1980. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁷⁹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXXV.

Volveremos a la importancia del entramado dialogístico más adelante. De momento, y en cualquier caso, podemos confirmar, de nuevo, la funcionalidad del rasgo.

II. 1. i. El relato autobiográfico en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*

Otro caso distinto es el de Carlos García, en la medida en que esta vez entran en juego no un narrador sino dos: un ‘narrador personaje’ pero que participa en la ‘historia picaresca en sí’ (a él sólo se la cuentan en primera instancia y de viva voz) y el narrador protagonista de la misma. No es hasta el segundo capítulo cuando aparece la voz autobiográfica del primero:

*“De **mí** sé decir que, cuando en ella estuve, aunque muy nueva para **mí**, no **hallé** cosa que no **me** agradase”.* (pág. 781)¹⁸⁰

Se alternan en un principio las voces del “autor” como rezan los intitulados de los capítulos, y las del protagonista, Andrés. Eso sí, ambos narradores se expresan en primera persona. Las aventuras relatadas, las que hacen que la historia sea picaresca, son las de Andrés, contadas de viva voz en primera persona; ahora bien, cuando el autor habla de él mismo, de cómo y cuando conoció a Andrés también se vale de un ‘yo’ autobiográfico (cap. II).

En el tercer capítulo son pocos los verbos en esta persona porque lo que prevalece es la primera del plural, puesto que Andrés no sólo habla de él sino de toda la “comunidad” que forman los ladrones:

*“(…) y confieso que **nos** suceden muchas desgracias y azares...”* (pág. 783) o *“**Todos hurtamos**, y, por **nuestros** pecados, unos lavan la lana y otros tienen la fama”.* (pág. 784)

¹⁸⁰ GARCÍA, Carlos, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. de G. Massano, Porría, Madrid, 1977. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

A partir del capítulo cuatro ya sí entramos de lleno en el relato pseudoautobiográfico picaresco del protagonista-narrador:

“Y esto hay cuanto a mi vacación y oficio. Cuanto a mi descendencia y linaje, sabrá vuestra merced que yo nací en una villa de este mundo, cuyo nombre perdí en una enfermedad que tuve en el seiscientos y cuatro.” (pág. 784)

A la luz de lo dicho, aquí también validamos, cómo no, el rasgo.

II. 1. j. El relato autobiográfico en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

Como era de esperar, al tratarse de una continuación del primer *Lazarillo* anónimo, “siguiendo el modelo original, y las obras más destacadas del género, la novela de Juan de Luna se configura como una autobiografía de Lázarro, contada de modo lineal en el desarrollo temporal de la historia, con un deambular básicamente urbano del personaje, que va de oficio en oficio –sin olvidar el de ganapán y criado– y de desgracia en desgracia”.¹⁸¹

*“Quien bien tiene y mal escoge, por mal que le venga no se enoje. **Dígo**lo a propósito, que no **pude ni supe conservarme** en la buena vida que la fortuna **me** había ofrecido, siendo en **mí** la mudanza como accidente inseparable que **me** acompañaba...”* (pág. 273)

Del mismo modo termina el relato:

*“Y así **determiné quedarme** en aquella iglesia para acabar allí **mi** vida, que según los males pasados no podía ser muy larga, y para escusar el trabajo a los clérigos que no **me** fuesen a buscar a otra parte después de muerto”.* (pág. 388)

Sin embargo, paralelamente también presenciamos otra voz en primera persona en algún momento de la narración: la del “coronista” del texto, quien escribe el prólogo al lector, y la última frase de la novela:

¹⁸¹ PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M., *Segunda parte del Lazarillo*, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 88. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

*“Esto es lo que **he querido** advertir al lector; (...). Y así mismo le advierto **me** tenga por coronista, y no por autor desta obra, con que podrá pasar un hora de tiempo.”* (pág. 269)

*“Ésta es, amigo lector, en suma, la segunda parte de la vida de Lazarillo, sin añadir ni quitar de lo que della **oí** contar a **mi** bisabuela. Si te diere gusto, aguarda la tercera, que te lo dará no menor”.* (pág. 388)

Incontestablemente, y a parte de esta voz narrativa extradiegética, Luna no deja de respetar la primera persona pseudoautobiográfica a la hora de contar la vida de Lázaro. Por tanto, una vez más, validamos el rasgo.

II. 1. k. El relato autobiográfico en el *Lazarillo de Manzanares*

La novela de Juan Cortés de Tolosa no difiere de las demás con respecto a esta primera persona característica de los relatos picarescos. Este cuarto Lázaro, al igual que los demás, nos ofrece, de principio a fin, un discurso autobiográfico:

*“Y desde esta edad **haré** a vuesa merced partícipe de **mi** vida y milagros, altos y bajos, prósperos y adverso dello;...”* (pág. 13)¹⁸²

*“Yo se lo **agradecí** y, como estuviese determinado, **me embarqué** dentro de muy pocos días, donde **me** sucedió lo que a vuesa merced **prometo** en la segunda parte, prosiguiendo hasta que ya, por **mi** mucha vejez, no **me pude** contar entre los vivos”.* (pág. 163)

Sigue siendo el relato pseudoautobiográfico la única piedra de toque que a estas alturas todavía consta en todos los títulos considerados.

II. 1. l. El relato autobiográfico en el *Alonso, mozo de muchos amos*

En la novela de Jerónimo de Alcalá Yáñez, en cambio, se amplía considerablemente el marco dialogístico en el cual se inserta la

¹⁸² CORTÉS DE TOLOSA, Juan, *Lazarillo de Manzanares*, ed. de G. E. Sansone, Espasa Calpe, Madrid, 1974. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

seudoautobiografía del protagonista. Si en la anterior –el *Marcos de Obregón*– las intervenciones directas del interlocutor eran muy escasas, la presencia del segundo personaje –el vicario, en la primera parte, y el cura en la segunda–, en la presente, se intensifican notablemente. Los comentarios o réplicas de cada interlocutor son relativamente numerosos, tanto en un caso como en el otro. Sin embargo, notemos que en ningún momento –casi– ni el vicario ni el cura toman la palabra para contar ellos una anécdota cualquiera ni menos aún algo que tenga que ver con su propia vida –aunque no nos queremos detener demasiado sobre esta cuestión, de momento, insistimos en que la gran mayoría de sus intervenciones se limitan a animar al pícaro a que siga con la historia de su vida, o a comentar, en general muy brevemente, algún cuento de este último–. Por tanto, a pesar de la estructura peculiar de este duodécimo relato, es evidente que consiste, antes que nada, en el relato de la autobiografía del protagonista; como atestiguan, de nuevo, las primeras frases de la novela:

*“Yo, padre mío, **nací** en una villa de Andalucía; **mis** padres que Dios haya, aunque **yo no los conocí**...”* (Cap. 1. I, pág. 145)

Y, como en los demás casos, la última:

*“Perdone **mis** faltas; que como **tosco** en el decir, no le **he contado** con la elegancia que los muy retóricos tienen de costumbre, verificándose en **mí** que ninguno puede dar más de lo que tiene.”* (Cap. 10. I, pág. 233)

Y eso tanto de la primera parte, como de la segunda, que también empieza y acaba con una primera persona:

*“Ejemplo **seré** para todos, y como escarmentado, **podré quejarme** sin provecho, aunque no es poco poder vivir ya desengañado, con larga experiencia de **mis prolijos y cansados días**. Así es verdad que **yo también me acuerdo** de haber visto en **mi** convento a vuesa merced algunas veces, y **eché de ver** que tenía amistad con el padre vicario, alivio entonces de **mis trabajos**, consuelo de **mis penas** y amparo de **mis necesidades**, y ahora destrucción total de **mi sosiego** y forzosa causa de **mi mudanza**”. (Cap. 1. II, pág. 234)*

*“Este es, en suma, **mi** discurso: vuesa merced **me** perdone; que quisiera haberle entretenido con mejor estilo, más elegantes razones y mejor lenguaje; pero al fin, ninguno puede dar más de lo que tiene”.* (Cap. 13. II, pág. 320)

Así pues, queda claro en qué medida, a pesar de la presencia particularmente marcada de unos interlocutores que toman la palabra continuamente a lo largo del relato del protagonista principal, el argumento de la novela sigue siendo la pseudoautobiografía de Alonso. Podemos, por tanto, considerar esta novela como el duodécimo caso de cumplimiento, y eso a pesar del enmarque claramente dialogístico.

II. 1. m. El relato autobiográfico en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares

Salas Barbadillo, en este caso concreto al menos, tampoco contraviene la –ya– norma del ‘yo’ autobiográfico:

*“(...) **yo** comienzo **mi** historia con referirle el origen de la **nuestra**, que si bien me acuerdo, tuvo su patria en Galicia. (...) **Mi** agüelo...”* (pág. 55)¹⁸³

No obstante, Francisco Rico, por limitarnos a un ejemplo, si bien no lo niega, lo valora de la siguiente manera:

*“El uso de la autobiografía es allí tan gratuito, que el autor, al fin artesano inteligente, cuando reincida en tratar la figura del pícaro, se pasará con ventaja a la tercera persona convencional”.*¹⁸⁴

Pero por lo pronto, el grado de logro que podamos ver, o no, en el manejo de Salas, nos importa menos que el hecho en sí, ya que lo que aquí nos interesa es rastrear el rasgo en sí y no, digamos, su brillantez

¹⁸³ CASTILLO SOLÓRZANO, Antonio de, *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, ed. de M. S. Arredondo, Debolsillo, Barcelona, 2005. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁸⁴ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 145. Conviene no olvidar que las reflexiones del especialista no se desvinculan nunca del punto básico y de partida de su análisis: la conformación del punto de vista del protagonista-narrador.

literaria. Así, pues, concluimos con una acertada observación de Sevilla al respecto:

“Con Teresa de Manzanares, cerramos la galería de pícaras llamadas a integrarse en este volumen tras los pasos de Justina y Elena; y no porque no haya más de ese linaje que entronca, a larga distancia, con Celestinas y Lozanas –la misma Rufina de *La guarduña de Sevilla* o las daifas de *Las harpías en Madrid*, del propio Solórzano, encajarían perfectamente–, sino por ser la única que se digna asumir la primera persona autobiográfica para darnos cuenta de su pasado. Una cosa son las busconas, tan abundantes en la novela cortesana de moda durante la primera mitad del XVII, y otra muy distinta las protagonistas de relatos encauzados en márgenes genéricos picarescos”.¹⁸⁵

II. 1. n. El relato autobiográfico en *Don Gregorio Guadaña*

En cuanto a esta obra de Henríquez Gómez, Rico opina lo mismo que para la anterior, a saber: “Ni parece más significativa la primera persona en la incoherente *Vida de don Gregorio Guadaña*”.¹⁸⁶ Aún así, y de nuevo, sí se cumple con la característica principal del género:

¹⁸⁵ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit. pág. XLII. Como es sabido ya, tanto para Florencio Sevilla como para nosotros, del mismo modo que fuera necesario que un potencial rasgo característico estuviese presente en todos y cada uno de los títulos que integran la serie para realmente serlo, toda obra que pretenda entrar en nuestro *corpus* debe de contar, al menos de algún modo, también con la totalidad de los rasgos previamente establecidos como definitorios del género. Dicho esto, quisiéramos llamar la atención, de nuevo, sobre la interpretación que desarrolla Jannine Montauban también acerca de esta última pícaro (diferente a Elena y Justina por su grado de sumisión y su relación con la prostitución): “La consecuencia más importante del uso de esta facultad [de ganarse la vida con lo que le deja como herencia su padre] es que Teresa se convierte en la narradora de su propio discurso: el narrador masculino es prácticamente invisible, y sus intervenciones están limitadas al prólogo y a los encabezados que presiden los capítulos que enmarcan las actividades de Teresa. Esta libertad de expresión se traduce textualmente en su capacidad de ganarse la vida con el trabajo y de manipular su sexualidad sin entregarla. (...) El caso de Teresa hace más obvio el hecho de que la libertad textual se corresponda con la libertad sexual: que sea dueña de su propio discurso la convierte forzosamente en dueña de su propio cuerpo, y la obliga constantemente a poner a prueba su creatividad” (*El ajuar*, cit., pág. 96); para mayor información véase págs. 96-101.

¹⁸⁶ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 145.

“Yo, señores míos, nací en Triana, un tiro de viste de Sevilla (por no tropezar en piedra). Mi padre fue doctor de medicina y mi madre comadre...” (pág. 134)¹⁸⁷

Cierto es, por otro lado, que el autor nos presenta a su protagonista en una situación tan peculiar como alejada del patrón de corte realista que vinieron dibujando sus predecesores; por ende –en boca de Teresa de Santos–:

“en su faceta de narrador, inherente a todo pícaro, falla también desde la poética picaresca. Como narrador autobiográfico pierde ya toda credibilidad desde el momento en que se detiene en la narración de sus peripecias intraurinas [sic], que sólo sería verosímil literariamente en un relato estrictamente satírico-burlesco. Pero, incluso obviando este hecho, la forma autobiográfica carece de justificación: no sabemos en qué momento de su vida se pone a escribir ni para qué, por lo que la materia narrativa sería la misma y tendría el mismo sentido o falta de él (fuera del marco del *Siglo*, se entiende) aunque cuando el narrador fuese otro. (...) travesuras, efectivamente, que no exigen en modo alguno una narración autobiográfica”.¹⁸⁸

En la misma línea, y por si fuera poco, también sentencia Sevilla:

“se mantiene la configuración autobiográfica, pero con la mayor inconsecuencia imaginable. (...) descuidando la razón de ser de la primera persona e incluso desdibujando sus mismos perfiles para dejarlos confundidos y solapados con la intervención de un narrador en tercera: «hasta aquí dejo escrito don Gregorio Guadaña su vida, prometiendo un coronista suyo la segunda parte de sus travesuras, y yo la tercera de sus libertades...».”¹⁸⁹

Aun así, siguiendo nuestra línea, de momento la mera presencia de la primera persona autobiográfica a la hora de contar la vida del protagonista nos basta.

¹⁸⁷ ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *El Siglo Pitagórico y la vida de don Gregorio Guadaña*, ed. Teresa de Santos, Cátedra, Madrid, 1991. En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

¹⁸⁸ SANTOS De, *El Siglo Pitagórico y la vida de don Gregorio Guadaña*, cit., págs. 43, 44.

¹⁸⁹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., págs. XLIII, XLIV.

II. 1. o. El relato autobiográfico en el *Estebanillo González*

Por último veamos cómo, prácticamente un siglo después de la publicación del *Lazarillo*, su principal recurso compositivo, el relato autobiográfico, sigue vigente. Observamos, de nuevo, las primeras y últimas frases de la novela:

“Prométote, lampiño o barbado letor, o quienquiera que fueres, que, si no lo has por enojo, sólo sé de mi nacimiento que me llamo Estebanillo González; tan hijo de mis obras, que si por la cuerda se saca el ovillo, por ellas sacarás mi noble decendencia”. (Cap. 1, pág. 31)¹⁹⁰

“Ya me parece, amigo lector, que será justo dar fin a este volumen, porque no sería razón, tras de tanta pena y sentimiento, escribir cosas de chanza, cuando hubiera materia para ello; y así me perdonarás haberte dado el postre en tragedia, pues harto me holgara yo y toda la cristiandad que su Majestad Cesárea se gozara siglos de siglos, y darte, en lugar de sus epitafios fúnebres, una docena de romances alegres: y así, culpa a la muerte y no a mi pluma”. (Cap. 13, pág. 374, 375)

Lo que nos ofrece esta última novela –última de nuestro *corpus*, y también última de la serie–, de principio a fin, es la historia de la vida del protagonista, contada por él mismo, en primera persona –como bien lo indica su título–.

Así, pues, hemos podido comprobar cómo el principio básico de composición de este tipo de novelas, erigido y reconocido por la crítica, en general, como primer rasgo característico de la picaresca, está presente en todas y cada una de las novelas que constituyen nuestro *corpus*, y que cubren el siglo de pervivencia del género. Por consiguiente, creemos estar con derecho a reconocer, nosotros también, la validez de lo que se viene llamando la ‘seudoautobiografía del pícaro’, como elemento esencial para una poética de la novela picaresca

¹⁹⁰ *Estebanillo González*, ed. de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid, Cátedra, Madrid, 1990 (2 vols.). En lo sucesivo, obra de referencia a la hora de citar extractos.

española. Por lo pronto comprobamos que, efectivamente, el relato en primera persona se hace imprescindible para considerar una obra integrante del género que nos interesa. Esa era también la opinión, entre otros tantos, de Maurice Molho:

“Un pícaro se expresa en primera persona. Es éste un imperativo formal que debe tenerse en cuenta. Su ‘yo’ es el de un hombre de quien no se hablaría si no lo hiciera él mismo. Su bajeza, que le condena al olvido de los cronistas, tiene su causa en un linaje vergonzoso (...) que le impide ser tenido en cuenta por los demás y predetermina aparentemente su comportamiento moral”.¹⁹¹

Por último, y a modo de conclusión, escuchemos una interesante reflexión de Marcel Bataillon acerca, no sólo del relato autobiográfico, sino de su relación con el nacimiento y desaparición del género en sí:

“L’autobiographie en prose n’est pas du tout, ici, un caractère adventice. Elle est consubstantielle au genre nouveau. Elle implique à la fois un certain ton de récit et une certaine vision de l’humanité. (...) le roman picaresque n’existe pas avant de l’avoir trouvé. Il cessera d’exister dans la mesure où il y renoncera”.¹⁹²

Tras haber podido validar, definitivamente y en función de los textos mismos, lo que se viene considerando como la primera gran característica de la serie –los relatos en primera persona pseudoautobiográfica–, veamos qué resultado nos depara la confrontación entre los textos y el segundo ‘rasgo poético’ elegido.

¹⁹¹ MOLHO, *Introducción, cit.*, págs. 218, 219. Nos ocupamos a renglón seguido de este concepto de “linaje vergonzoso” y determinismo al que alude aquí el estudioso (y lo hacemos para ponerlo en tela de juicio).

¹⁹² BATAILLON Marcel, *Le roman picaresque*, La renaissance du livre, Paris, 1931, pág. 3 (con respecto al *Lazarillo*)

II. 2. Origen vil y determinismo social

“En las obras picarescas canónicas el discurso de presentación responde a la necesidad de establecer una genealogía hasta el punto que se le ha considerado una característica definitoria del género: en una sociedad como la española, dividida en castas tan inconciliables, era importante que el pícaro señalara como garantía de una *relación* interesante, que la historia que nos va a relatar pertenece a una casta genérica con probada ‘limpieza’ de sangre”. (*op. cit.*, pág. 76)¹⁹³

Y es que, efectivamente, al iniciarse las historias siempre –o casi– con el nacimiento y orígenes del pícaro, muchos críticos pasaron a considerar el hecho como fundamental y decidieron asimismo convertirlo en lo que sería el segundo rasgo poético característico: ‘origen vil’ de los personajes y (supuesto) ‘determinismo social’ inherente al mismo. El problema surge, en nuestra opinión, cuando se adjunta al término ‘origen’ el calificativo de ‘vil’, pues si bien es cierto que nuestras historias suelen contar con la descripción (más o menos detallada) de una genealogía familiar, no lo es menos que quizás la

¹⁹³ MONTAUBAN, *El ajuar*, *cit.*, pág. 76. Además de volver a hacer hincapié, recientemente, en el hecho en sí, también lo justifica (exponiendo así a las claras sus ideas –basadas en las teorías vigentes en aquel momento en materia de reproducción– sobre esta problemática y la del determinismo): “La escasa presencia argumental de los padres se ve compensada por su función biológica: sin ellos no habría hijos ni hijas, es decir historias que contar (y continuar). La madre en cambio es casi siempre una prostituta cuya función no es engendrar vida, sino ser ‘materia’ (*mater*) que se limita a albergar y nutrir algo ya dado por el semen paterno. Ese carácter ‘material’ de la mujer explica la ausencia de discurso autónomo de las pícaras, quienes parecen tener habilidad sólo para engañar a la gente con el discurso hablado ya que, como bien lo recuerda Justina, son «tardas y pesadas» para la relación escrita. No importa entonces la deshonestidad ni la escasa visibilidad del padre: éste funda su importancia en ser el portador del ‘gen’ (y de la capacidad escrituraria), mientras que la madre, en su condición de materia, sólo ofrece un terreno fecundo para que esta sucesión ‘genética’ tenga lugar.” (págs. 100, 101) Por otra parte, le atribuye a esta supuesta ‘costumbre’ una interpretación a nuestro entender digna de ser aquí reproducida, pues dice: “Esta tendencia no sólo delata la necesidad de legitimar el discurso adscribiéndolo a un linaje sino que, de manera menos extravagante que la genealogía de Pantagruel, propone una parodia de los discursos filiadores presentes en el Antiguo y Nuevo Testamento, donde los narradores presentan de manera casi mecánica la noble ascendencia de los héroes bíblicos, entre ellos el mismo Jesús. [Y añade] La parodia se hace más evidente si comprobamos que la ascendencia patrilineal es trazada por un personaje que no puede estar seguro de la identidad de su padre, ya que su madre es una prostituta. Este carácter paródico no le impide al discurso filiador cumplir una función que por obvia puede pasar desapercibida: la de establecer el presente de los pícaros como el resultado de un sistema de producción que se prolonga hacia el futuro y cuya proyección es potencialmente infinita y múltiple” (págs. 48, 49).

denominación de vileza haya sido un tanto precipitada y generalizada sin todo el criterio deseable. Esta es una cuestión que resolveremos sencilla y rápidamente gracias a la confrontación que sigue. Por lo pronto, recordamos sólo hasta qué punto fue ésta una idea muy difundida y explotada; entre otros muchos, podemos escuchar, por ejemplo, a Antonio Rey Hazas, quien afirmaba en su *Poética comprometida de la picaresca*:

“Otra de las constantes primigenias de la picaresca [es] la constatación inicial y palmaria de la vileza del linaje del protagonista. [Y prosigue, explicitando las consecuencias] Así pues, merced al rasgo axial de la mancha de linaje, todo pícaro está en gran medida predeterminado moralmente hacia el mal y socialmente hacia la permanencia en su grupo, por lo cual, desde una perspectiva conservadora e inmovilista, la ‘prehistoria’ picaresca sirve para explicar cabalmente la imposibilidad del ascenso ético-social, a partir ya del estigma inicial, que justifica y da sentido a su caída final, vista así como algo lógico e inevitable”.¹⁹⁴

Esta es, pues, una idea muy difundida: el pícaro resulta irremediablemente marcado por la oscura mancha de sus orígenes; la vileza de su linaje es fundamental en la realización y desarrollo vital del personaje, predestinado desde siempre por sus antepasados.

Por otro lado, esta idea del ‘determinismo’ del pícaro desde sus orígenes, que apunta Rico, y que también mencionaba Molho en el estudio anteriormente citado, forma parte, igualmente, de las más recurrentes y reconocidas en cuanto a nuestro género (si bien, no tanto como la del ‘origen vil’ en sí). En efecto, los relatos picarescos se han entendido muchas veces como la expresión de un marcado afán de medro en la escala social por parte de unos protagonistas que se caracterizan por su bajeza, tanto social, como moral. En este sentido, sostenía el hispanista francés que:

“Si el honor se hereda (la sangre noble inclina a la nobleza), el antihonor también se hereda. De tal padre, tal hijo. El pícaro nacido de padres viles está llamado a no ser más que lo que su linaje le permite ser: nacido mal, vivirá mal. Su

¹⁹⁴ REY HAZAS, *Poética comprometida, cit.*, pág. 24

destino será la abyección. Este determinismo sin falla constituye en algún modo la hipótesis de toda filosofía picaresca: ningún pícaro rehúsa ‘a priori’ la ley de su destino, prefigurado ya en su nacimiento”.¹⁹⁵

Además, recordemos que para muchos estos dos conceptos de vileza y determinismo implicaba otro no menos importante: el del libre albedrío.

Escuchemos las apreciaciones de Garrido Ardila al respecto:

“Determinismo y albedrío constituyen los dos polos entre los que oscila el proceder del pícaro: determinado por su prehistoria, el pícaro habrá de pugnar con el destino y la fortuna por ascender, desde su vileza, por medio de su albedrío. (...) Es en la dialéctica determinismo-albedrío donde descubrimos también la falsedad del mensaje religioso que el narrador pretende y, por tanto, la imposibilidad de considerar esta literatura, en su esencia, como literatura contrarreformistas. Tanto Lázaro como Guzmán declaran que relatan sus vidas para narrar su ascenso de la vileza a la honradez, esto es, para demostrar por medio de sus experiencias que el albedrío es más poderoso que el determinismo. Sin embargo, siendo el ascenso de Lázaro apenas aparente y siendo la conversión de Guzmán falaz, los narradores no vienen sino a incidir en su concepción de que es el determinismo, la prehistoria de los hombres, lo que marca ineluctablemente su rumbo en el mundo”.¹⁹⁶

¹⁹⁵ MOLHO, *Introducción, cit.*, pág. 24. Más recientemente, Garrido Ardila también volvía a reivindicar este hecho, y de manera más que contundente: “Por ello, entendemos que el pícaro: posee una prehistoria que condiciona su temperamento y lo somete a un determinismo; sufre una evolución psicológica; trata de superar su prehistoria, de ordinario procurando el asenso social y valiéndose de su voluntad o albedrío; es un outsider, trotamundos desheredados que desempeña diversas profesiones, tiene en la delincuencia el principal medio de subsistencia; y se vale del engaño en su actividad delictiva. A Carlos Blanco Aguinaga se debe la naturalización en el estudio de la picaresca del término *prehistoria*, por medio del cual nos referimos aquí a la prosopía del pícaro. Esta prehistoria es determinante en la vida del protagonista, acaso en mayor medida que cualesquiera otros atributos, puesto que ella es principio condicionante y ominoso de los otros rasgos, como han creído Sieber, Sánchez Díez y Teijeiro y Ardila. Lázaro ofrece una relación de su caso por extenso, y por extenso habrá de remontarse a las condiciones de su nacimiento, que son las de sus padres, que al formar parte de su relato atesoran una trascendencia superlativa en él. Veremos a continuación que la prehistoria del pícaro es vil de profesión, con padres ladrones y madres meretrices, y lo entronca con los estratos más despreciables de la sociedad, las minorías judía y morisca, ...” (*El género picaresco, cit.*, págs. 242, 243)

¹⁹⁶ GARRIDO, *El género picaresco, cit.*, págs. 254, 255. En otra ocasión y con respecto al *Guzmán de Alemán*, declaraba también: “Es evidente, pues, que el determinismo es más poderoso que el albedrío, ya que sin importar la resolución que el protagonista muestre por sobreponerse a su prehistoria, la sociedad lo condena a perpetuar la vileza de su madre. Y esta es la enjundia de la tesis dogmática que es inherente a la novela picaresca”. (págs. 253, 254)

Con todo, y por sorprendente que nos pueda parecer, termina sentenciando que es éste un hecho que “procura la esencia genérica y el consenso crítico”; consenso, sí, ¿pero en base a qué? Y esencia relativa, en nuestra opinión, pues no podemos evitar la pregunta: ¿esencia de cuantas novelas? Pues sólo nos queda comprobarlo, mediante la confrontación, como lo hicimos con la pseudoautobiografía. Si se trata de una característica tan operante, funcional y legítima como se ha querido pensar y afirmar, lo demostrarán, o no, las obras de nuestro *corpus*.

II. 2. a. El ‘origen vil’ en el *Lazarillo de Tormes*

Como acabamos de decir, los relatos picarescos solían abrirse con la presentación del origen del protagonista; y en el caso de nuestra primera novela, podemos efectivamente apreciar, desde un principio, la ignominia del de Lázaro. Fijémonos en sus propias palabras:

*“Pues sepa V.M. ante todas cosas que a mí llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue desta manera. Mi padre, que Dios perdone, tenía cargo de proveer una molienda de una aceña, que está ribera de aquel río, en la cual fue molinero más de quince años; y estando mi madre una noche en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí: de manera que con verdad puedo decir nacido en el río. Pues siendo yo niño de ocho años, achacaron a mi padre ciertas sangrías mal hechas en los costales de los que allí a moler venían, por lo que fue preso, y confesó y no negó y padeció persecución por justicia. Espero en Dios que está en la Gloria, pues el Evangelio los llama bienaventurados. En este tiempo se hizo cierta armada contra moros, entre los cuales fue mi padre, que a la sazón estaba desterrado por el desastre ya dicho, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue, y con su señor, como leal criado, feneció su vida.”*¹⁹⁷

Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno dellos, y vínose a vivir a la ciudad, y alquiló una casilla, y metióse a guisar

¹⁹⁷ Acerca de este pasaje y con respecto a esta misma problemática del origen vil, véase el detallado análisis que propone Jannine Montauban, en *El ajuar*, cit., págs. 49, 50.

de comer a ciertos estudiantes, y lavaba la ropa a ciertos mozos de caballos del Comendador de la Magdalena, de manera que fue frecuentando las caballerizas. Ella y un hombre moreno de aquellos que las bestias curaban, vinieron en conocimiento. Éste algunas veces se venía a nuestra casa, y se iba a la mañana; otras veces de día llegaba a la puerta, en achaque de comprar huevos, y entrábase en casa. Yo al principio de su entrada, pesábame con él y habíale miedo, viendo el color y mal gesto que tenía; mas de que vi que con su venida mejoraba el comer, fuile queriendo bien, porque siempre traía pan, pedazos de carne, y en el invierno leños, a que nos calentábamos. De manera que, continuando con la posada y conversación, mi madre vino a darme un negrito muy bonito, el cual yo brincaba y ayudaba a calentar. [...] Quiso nuestra fortuna que la conversación del Zaide, que así se llamaba, llegó a oídos del mayordomo, y hecha pesquisa, hallóse que la mitad por medio de la cebada, que para las bestias le daban, hurtaba, y salvados, leña, almohazas, mandiles, y las mantas y sábanas de los caballos hacía perdidas, y cuando otra cosa no tenía, las bestias desherraba, y con todo esto acudía a mi madre para criar a mi hermanico. No nos maravillamos de un clérigo ni fraile, porque el uno hurta de los pobres y el otro de casa para sus devotas y para ayuda de otro tanto, cuando a un pobre esclavo el amor le animaba a esto. Y probósele cuanto digo y aun más, porque a mí con amenazas me preguntaban, y como niño respondía, y descubría cuanto sabía con miedo, hasta ciertas herraduras que por mandado de mi madre a un herrero vendí. Al triste de mi padrastro azotaron y pringaron, y a mi madre pusieron pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario, que en casa del sobredicho Comendador no entrase, ni al lastimado Zaide en la suya acogiese. (Cap. 1, págs. 12-21)

El mensaje está claro desde un principio; nos las habemos con un protagonista que claramente no tiene mucho de qué enorgullecerse con respecto a sus progenitores: un padre y un padrastro, luego, ladrones y condenados por la justicia, al igual que la madre, por tener relaciones ilícitas. Sin embargo, como veremos, el uso de esta modalidad fue *in crescendo* —en algunos casos— y finalmente otros pícaros tendrán un origen bastante más infamante. Veamos ahora el del Guzmán.

II. 2. b. El ‘origen vil’ en el *Guzmán de Alfarache*

Si calificábamos de ‘vil’ el origen del Lazarillo, a vista de las conductas de sus padres y de su padrastro, al fijarse en el historial de la familia de Alfarache veremos cómo no solamente este segundo rasgo funciona también en la novela de Alemán, sino que se acentúa y descubre un linaje mucho peor aun. Además de la presentación del mismo, el siguiente extracto aborda también, en boca del propio protagonista, la cuestión del determinismo:

“La sangre se hereda y el vicio se apega; quien fuere cual debe, será como tal premiado y no purgará las culpas de sus padres. Cuanto a lo primero, el mío y sus deudos fueron levantiscos. Vinieron a residir a Génova, donde fueron agregados a la nobleza; y aunque de allí no naturales, aquí los habré de nombrar como tales. Era su trato el ordinario de aquella tierra, y lo es ya por nuestros pecados en la nuestra: cambios y recambios por todo el mundo. Hasta en esto lo persiguieron, infamándolo de logrero. Muchas veces lo oyó a sus oídos y, con su buena condición, pasaba por ello. No tenían razón, que los cambios han sido y son permitidos”. (Cap. 1. I. I. págs. 130-131)

“Veis aquí, sin más acá ni más allá, los linderos de mi padre. Porque decir que se alzó dos o tres veces con haciendas ajenas, también se le alzaron a él, no es maravilla. Los hombres no son de acero ni están obligados a tener como los clavos, que aun a ellos les falta la fuerza y suelen soltar y aflojar. Estratagemas son de mercaderes, que donde quiera se practican, en España especialmente, donde lo han hecho granjería ordinaria. [...] Vuelvo a lo que más le achacaron: que estuvo preso por lo que tú dices o a ti te dijeron; que por ser hombre rico y –como dicen– el padre alcalde y compadre el escribano, se libró; que hartos indicios hubo para ser castigado. (Cap. 1. I. I. pág. 134-135)

Lo que le vi el tiempo que lo conocí, te puedo decir. Era blanco, rubio, colorado, rizo, y creo de naturaleza, tenía los ojos grandes, turquesados. Traía copete y sienes ensortijadas. Si esto era propio, no fuera justo, dándoselo Dios, que se tiznara la cara ni arrojara en la calle semejantes prendas. Pero si es verdad, como dices, que se valía de untos y artificios de sebillos que los dientes y manos, que tanto le loaban, era a poder de polvillos, hieles, jabonetes y otras porquerías, confesaréte cuanto dél dijeres y seré su capital enemigo y de todos los que de cosa semejante

*tratan; pues demás que son actos de afeminados maricas, dan ocasión para que dellos murmuren y se sospeche toda vileza, viéndolos embarrados y compuestos con las cosas tan solamente a mujeres permitidas, que, por no tener bastante hermosura, se ayudan de pinturas y barnices, a costa de su salud y dinero. (Cap. 1. I. I. pág. 140)*¹⁹⁸

Y por lo que a su madre respecta, dice lo siguiente:

“Entróse tras la gente hasta la pila del bautismo por ver a mi madre que, con cierto caballero viejo de hábito militar, que por serlo comía mucha renta de la iglesia, eran padrinos. Ella era gallarda, grave, graciosa, moza, hermosa, discreta y de mucha compostura. Estúvola mirando todo el tiempo que dio lugar el ejercicio de aquel sacramento, como abobado de ver tan peregrina hermosura; porque con la natural suya, sin traer aderezo en el rostro, era tan curioso y bien puesto el de su cuerpo, que, ayudándose unas prendas a otras, toda en todo, ni el pincel pudo llegar ni la imaginación aventajarse. Las mujeres, que les parece los tales hombres pertenecer a la divinidad y que como los otros no tienen pasiones naturales, echó de ver con el cuidado que la miraba y no menos entre sí holgaba dello, aunque lo disimulaba. Que no hay mujer tan alta que no huelgue ser mirada, aunque el hombre sea muy bajo. Los ojos parteros, las bocas callando, se hablaron, manifestando por ellos los corazones, que no consienten las almas velos en estas ocasiones. Por entonces no hubo más de que se supo ser prenda de aquel caballero, dama suya, que con gran recato la tenía consigo. Fuese a su casa la señora y mi padre quedó rematado, sin poderla un punto apartar de sí”. (Cap. 2. I. I. pág. 144)

Sin embargo, en seguida añade Guzmán como esa misma mujer, cuya hermosura y compostura acababa de elogiar, no solamente era

¹⁹⁸ En cuanto a la ambivalente figura del padre de Guzmán véase Michel Cavillac, «Atalayisme» et picaresque, cit., págs. 9-38. Su compatriota Maurice Molho, con anterioridad, explicaba también: “Guzmán saca del antihonor paterno su ingénita vocación hacia el pecado. Determinante atavismo, singularmente complejo además, puesto que el bochorno del antihonor que el padre transmite al hijo, asume en el «Guzmán de Alfarache» una significación más profunda que la de una simple decadencia social: endurece el alma del pícaro y le inclina a ofender a la sociedad de los hombres tanto como a la ley de Dios. El bastardo del ‘marrano’ en bancarrota hereda, pues, un pecado radical que, desde la cuna, antes incluso que sus ojos se abran al mundo, le condiciona y predetermina su criminalidad. Tal es el tema del libro, la piedra angular del edificio teológico. En consecuencia, Alemán se complacerá en poner en juego en su relato todos los resortes de este desolado determinismo, que él toma como principio”. (Introducción, cit., pág. 86)

comprometida, sino sobre todo de poca confianza y muy astuta en materia de engaños:

“A una destas estancias de recreación concertó mi madre, con su medio matrimonio y alguna de la gente de su casa, venirse a holgar un día. Y aunque no era a la de mi padre la heredad adónde iban, estaba un poco más adelante, en término de Gelves, que de necesidad se había de pasar por nuestra puerta. Con este cuidado y sobre concierto, cerca de llegar a ella mi madre se comenzó a quejar de un repentino dolor de estómago. Ponía el achaque al fresco de la mañana, de do se había causado; fatigóla de manera, que le fue forzoso dejarse caer de la jamuga en que en un pequeño sardesco iba sentada, haciendo tales extremos, gestos y ademanes –apretándose el vientre, torciendo las manos, desmayando la cabeza, desabrochándose los pechos–, que todos la creyeron y a todos amancillaba, teniéndole compasiva lástima.

Comenzábanse a llegar pasajeros; cada uno daba su remedio.

Mas como no había de dónde traerlo ni lugar para hacerlo, eran impertinentes. Volver a la ciudad, imposible; pasar de allí, dificultoso; estarse quedos en medio del camino, ya puedes ver el mal comodo. Los accidentes crecían. Todos estaban confusos, no sabiendo qué hacerse. Uno de los que se llegaron, que fue de propósito echado para ello, dijo:

–Quítenla del pasaje, que es crueldad no remediarla, y métanla en la casa desta heredad primera.

Todos lo tuvieron por bueno y determinaron, en tanto que pasase aquel accidente, pedir a los caseros la dejaran entrar. Dieron algunos golpes apriesa y recio. La casera fingió haber entendido que era su señor. Salió diciendo:

–¡Jesús!, ¡ay Dios!, perdone Vuesa Merced, que estaba ocupada y no pude más.

Bien sabía la vejezuela todo el cuento y era de las que dicen: no chero, no sabo. Doctrinada estaba en lo que había de hacer y de mi padre prevenida. (...) Mi buena mujer abrió su puerta y, desconocida la gente, dijo con disimulo:

–¡Mal hora!, que pensé que era nuestro amo y no me han dejado gota de sangre en el cuerpo, de cómo me

tardaba”. (Cap. 2, I. I. págs. 147, 148)¹⁹⁹

Todo para explicar que al fin y al cabo, de tanto vivir involucrada en la mentira y los engaños, ni siquiera podía nuestro pícaro saber a ciencia cierta quién fue su verdadero padre:

“Entre estas y esotras, ya yo tenía cumplidos tres años, cerca de cuatro; y por la cuenta y reglas de la ciencia femenina, tuve dos padres, que supo mi madre ahijarme a ellos y alcanzó a entender y obrar lo imposible de las cosas. Vedlo a los ojos, pues agradó igualmente a dos señores, trayéndolos contentos y bien servidos. Ambos me conocieron por hijo: el uno me lo llamaba y el otro también. Cuando el caballero estaba solo, le decía que era un estornudo suyo y que tanta similitud no se hallaba en dos huevos. Cuando hablaba con mi padre, afirmaba que él era yo, cortada la cabeza, que se maravillaba, pareciéndole tanto –que cualquier ciego lo conociera sólo con pasar las manos por el rostro, no haberse descubierto, echándose de ver el engaño; mas que con la ceguedad que la amaban y confianza que hacían de los dos, no se había echado de ver ni puesto sospecha en ello. (...) De su boca lo oí, su verdad refiero; que sería gran temeridad afirmar cuál de los dos me engendrase o si soy de otro tercero”. (Cap. 2, I. I. pág. 157)

Para acabar concluyendo el propio Guzmán:

“Mas la mujer que a dos dice que quiere, a entrambos engaña y della no se puede hacer confianza”. (Cap. 2, I. I. pág. 157)

Tenemos aquí el cuento de un linaje particularmente infamante y claramente peor el de su predecesor. En efecto, cuando el padre de Lazarillo robaba harina en el molino donde trabajaba, al igual que el padrastro, para poder mantener mejor a su familia, el padre de Guzmán, hombre muy poco claro desde el primer momento, se daba mucha maña en la práctica de negocios y robo de haciendas ajenas, y no precisamente para mejorar el sustento de los suyos; sin duda, estamos en presencia de

¹⁹⁹ Victoriano Roncero, desde la óptica que le interesa, propone la siguiente interpretación en cuanto a la madre de Guzmán: “El fragmento trata el tema del origen materno con el humor típico de la literatura de los bufones y de la literatura burlesca europea de los siglos XVI y XVII.” (*De bufones y pícaros, cit.*, pág. 117)

dos categorías distintas. La descripción que nos propone Guzmán de su padre (o supuesto padre deberíamos decir, incrementando aún más el carácter infamante de esta genealogía, ya que según él mismo confiesa sería más bien arriesgado afirmar y reivindicar la paternidad segura de aquel hombre) nos revela un hombre que roba, engaña, hace trampas, adopta cualquier fe según las circunstancias y además, por si fuera poco, sigue las ridículas modas que hacían parecer a los hombres afeminados. Y por lo que a la madre respecta, creemos que el texto habla también por sí mismo: una mujer desprovista de moral, viviendo entre mentiras, engaños y enredos amorosos, de la que el mismo hijo escribirá que no se puede fiar.²⁰⁰

En vista de estos fragmentos, nos parece que ya podemos confirmar, con todo derecho, la validez del segundo rasgo compositivo analizado: efectivamente, Guzmán empieza su relato por la exposición de su nacimiento y orígenes, que indudablemente se pueden calificar de ‘viles’.

II. 2. c. El ‘origen vil’ en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo

Si nos atenemos al texto y sólo al texto en sí, el protagonista de este segundo *Guzmán*, al presentarse como una continuación del primero, no vuelve a exponernos sus orígenes; no obstante, sí tenemos algún indicio acerca de la vileza del mismo, especialmente en una reflexión suya referente a esta cuestión del determinismo –supuesto

²⁰⁰ Jannine Montauban, por una parte, subraya el hecho, pero por otra, y sobre todo, lo extiende a la totalidad de los títulos: “El hecho de que las novelas picarescas eviten toda mención directa a la conducta sexual de los pícaros (y por tanto a su descendencia biológica) impide el diseño de un árbol genealógico que involucre de manera ordenada y definitiva a todos los pícaros y pícaras. [Añade además] Si los pícaros son por lo general estafadores, ladrones o vagabundos, y las pícaras prostitutas y/o hechiceras, es natural que sus orígenes y descendencias sean borrosos y equívocos. Pero esta borrosidad y este equívoco son precisamente lo que permite la libre y nunca fiscalizada adscripción a la genealogía planteada por la naturaleza misma del género; basta la simple declaración de parentesco para obtener derecho a la afiliación (aunque no necesariamente a la legitimidad: los bastardos no siempre aceptan otros bastardos)”. (*El ajuar*, cit., pág. 69) Edmond Cros también menciona dicha incertidumbre de los orígenes, pero además considera que traduce, junto con la insistencia del protagonista en cuanto a sus malas amistades, cierto desafío a la acostumbrada idea del determinismo hereditario, que se ve por ende puesta en tela de juicio; de la misma manera, considera también el caso de Pablos, véase, *Protée et le gueux*, cit., pág. 362.

determinismo— que el dicho ‘origen vil’ llevaba parejo; pues declara, posicionándose en contra de esta idea y defendiendo, por consiguiente, el concepto de ‘libre albedrío’:

“Esforzábame y cobraba grande ánimo con estas consideraciones, para no temer lo que me habían dicho, que sólo servía de hacerme penado y apesarado. Intentaba de mudar de vida, porque aunque fuese así, que de mi nacimiento se pudiese inferir lo que me señalaban, es averiguado que virtudes vencen señales; y, cuando algo fuese de lo mucho con que ellos atemorizan, Ptolomeo, príncipe y maestro de todos, puso por conclusión averiguada, (...) «Sapiens dominabitur astris»...” (págs. 463, 464, cap. III, III)²⁰¹

No obstante, David Mañero Lozano, en el estudio introductorio de su edición de la obra, plasma unas reflexiones tan interesantes como acertadas, que sin lugar a dudas merecen ser transcritas aquí, y que además nos avalan en nuestra admisión del rasgo en este nuevo caso del *Guzmán* apócrifo; escuchémosle:

“Pero, todavía en apoyo de esto [eso es, de la conciencia de la picaresca en tanto modelo genérico], conviene en este punto volver sobre el propósito literario de la autobiografía puesta en boca de Francisco de León. Como se advertía arriba, tanto en la continuación anónima de 1555 del *Lazarillo* como en la del *Guzmán*, se adoptan una serie de rasgos procedentes de sus respectivos modelos y que, aparte del interés comercial en que sus obras fueran asociadas al éxito de las anteriores, vendrían prácticamente exigidos por el hecho mismo de ser continuaciones. De resultas, quien decidiese, interesado por el título, adquirir un ejemplar del *Guzmán* apócrifo, desearía encontrar en él al mismo personaje del verdadero creador, y —¿por qué no?— quizá también la misma sucesión de fortunas y adversidades, la estructura de viaje, el servicio a varios amos...; no obstante, lo que el lector potencial no esperaría, sencillamente por sentido común, es conocer de nuevo la trayectoria vital del pícaro desde su propio nacimiento hasta el momento actual. Y es aquí donde, una vez más, el autor apócrifo demuestra no proceder en la construcción de su obra por esa suerte de *inercia poética* implícita a toda continuación literaria [sino al revés hacía gala de una clara

²⁰¹ A lo largo de las páginas siguientes (464-472) se dedica a abogar a favor de la libertad humana en cuanto a sus actos y merecimientos y, al contrario, en contra de las ‘supersticiones y adivinanzas’ tan corriente e influyentes en aquellos tiempos.

conciencia genérica en opinión del editor, y así añade] Por consiguiente, la inserción de la autobiografía de Francisco de León, retrato picaresco tan escueto como prototípico, y que, como se dijo, es en la práctica donde se arranca la obra de ‘Luján’, nos da la prueba definitiva de cómo el narrador actúa con plena conciencia de situarse ante un género cuyas características pueden explotarse a conveniencia”. (pág. 30)

A falta, pues, de la genealogía del protagonista Guzmán, tenemos la de Francisco León, que viene a subrayar la importancia concedida al procedimiento por parte de los primeros autores de la serie: la exposición del dicho concepto de ‘origen vil’ les parecería, efectivamente, rasgo propio del ‘género’ que se lanzaba a practicar.

Por tanto, aquí también, podemos validar el rasgo.

II. 2. d. El ‘origen vil’ en *El Guitón Onofre*

De la misma manera, podríamos decir que Gregorio González respeta la tradición, al empezar su relato por la descripción de sus orígenes, pero, sólo en parte en la medida en que no podemos calificar su abolengo de ‘vil’; o, como decía Cabo:

“La obra se organiza, como se puede vislumbrar a partir de esta apretada sinopsis, en torno a motivos que comenzaban a hacerse tradicionales en la picaresca. Por de pronto, Onofre inicia la relación de su agitada trayectoria vital remitiéndose a sus orígenes familiares. Y no lo hace en vano, puesto que era ya conocida del frecuentador de la incipiente serie la abyección que definía la estirpe tanto de Lázaro como de Guzmán. Sin embargo, desde este mismo momento, comienzan una serie de pequeñas disidencias que definirán en buena medida la postura de esta nueva obra respecto a sus precedentes picarescos. Así, por ejemplo, el narrador recurre al susodicho lugar común narrativo para, acto seguido, negar su validez por lo que a él se refiere y, a pesar de todo ello, aplicarlo rigurosamente a su narración «por no ser menos que los otros». Una actitud curiosa que sólo encuentra explicación en la necesidad, que empezaba a pesar sobre los autores, de

tomar posición ante los que iban convirtiéndose en tópicos, en absoluto insignificantes, de la serie picaresca”.²⁰²

La cita es larga pero resume exactamente el fenómeno observable para este texto –entre otros–. Así pues, de su linaje el protagonista nos cuenta lo siguiente:

“Pero al fin, por no ser menos que los otros, habrán de saber vuestras mercedes, que yo nací en un lugar junto a la ciudad de Sigüenza que se llama Palazuelos, y, por mal nombre, Engañapobres. (...) Mi padre se llamaba Jorge Caballero, mi madre Teresa Redondo, y, según ellos solían contar, porque yo nací día de señor San Onofre, no quiriendo quitarme lo que Dios y el derecho me daban, me llamaron Onofre caballero. Parece que el nombre me pronosticó lo que había de ser, porque, desde el punto que comencé a tener entendimiento, que fue bien niño, me pareció que había nacido para el efecto. (...)

Mis padres no eran ricos, pero aunque labradores – que éste era su oficio–, lo pasábamos de los que bien en el lugar. No son pobres los que poco tienen sino los que mucho desean. (...) Alguno me tendrá en menos por ser labrador, pero yo no imagino que pierdo nada por eso, porque más fácilmente aprende un labrador las cosas de la Corte que un cortesano se acomoda a los trabajos de la aldea (pág. 347)

“Al fin, erais buenos. Ansí lo fuera yo, pluguiera a Dios...”
(pág. 348)

Con lo cual, si bien es cierto que la constante no falta sí pierde su carácter abyecto, desafiando así la idea del determinismo, puesto que, “por otra parte, y en lo que es una innovación mucho más llamativa, asistimos no sin cierto asombro a lo que, en sentido freudiano, y teniendo en cuenta la tradición anterior, pudiera parecer un *Familienroman*. En efecto, sus padres son pobres pero honrados. Son, además, campesinos con alguna pequeña propiedad hacia los que el guitón parece sentir gran cariño. Incluso se muestra beligerante en la defensa de su origen rústico. Insiste en él y casi se diría que lo tiene a gala”, observa Fernando

²⁰² En su edición del *Guitón Onofre*, cit., pág. 22. Recordamos que Jannine Montauban, especialmente interesada por estas cuestiones genealógicas y de ‘afiliación’ (retomando su terminología) sostenía una idea parecida.

Cabo.²⁰³ Por tanto, en este caso (siendo asimismo el primero), nos vemos en la imposibilidad de validar el rasgo del origen vil como agente de determinismo social hacia la abyección; no obstante, sí cabría reconocer la apertura del relato con la presentación del mismo, pero tachándole, como mucho, de baja extracción social.²⁰⁴

II. 2. e. El ‘origen vil’ en *La Pícara Justina*

La pícara Justina, no sólo cumple con el supuesto requisito de empezar el relato de su vida por el cuento de su vil genealogía, sino que además, reivindica el hecho de hacerlo como ningún otro de sus semejantes:

“(...) la escritora que se intitula Pícara, pues para fundar su intento, debe probar que la picardía es herencia; donde no, será pícara de tres al cuarto”. (pág. 143)

“Pregunto: ¿de qué les sirvió a las palomas el honrarlas los poetas con decir que son abuelas de Eneas y madres o hijas de Venus?, ¿por ventura, por eso, túvoles más respecto el pan en que las empanan o el asador en que las asan? Pues ¿de qué le sirve a la pícara pobre hacerse marquesa del Gasto, si luego han de ver que soy marquesa de Trapisonda y de la Piojera y condesa de Gitanos?”. (pág. 144)

Sentada la base, pues, y tras haber anunciado que es ella “*pícara de ocho costados, no como otros...*” (pág. 145), empieza realmente el cuento detallado de varias generaciones suyas:

“Mas por no torcer el orden de una generación tan importante, diré primero de mis abuelos machunos y hembrunos y luego diré de mis padres. Ello, yo no sé por qué mi padre no me llamó la torda o la papagaya, pues mis padres todos tuvieron oficios que no eran nada deslenguados, antes eran el crisol de la parla. Pero llamáronme Justina porque yo había de mantener la justa picardía, y Díez, porque soy la décima esencia de todos ellos, cuanto y más la quinta”. (pág. 147)

²⁰³ CABO, *El guitón Onofre*, cit., pág. 25.

²⁰⁴ Según veremos a renglón seguido, como poco se hará necesaria la ‘re-formulación’ del concepto del ‘origen vil’.

Inmediatamente explica, con no poca extensión, cómo su abuelo paternal era un gran ladrón jugador, que practicaba todo tipo de trucos y engaños en los juegos para ganarse la vida; su bisabuelo, un “gran parlero” y mujeriego; y su tatarabuelo (o “terterabuelo” como dice ella) murió en la horca.²⁰⁵ Por si fuera poco, además añade Justina:

“De los otros abuelos de parte de padre, no sé otra cosa más de que eran un poco más allá del monte Tabor, y uno se llamó Taborda”.

“Los parientes de parte de madre son christianos más conocidos, que no hay niño que no se acuerde de cuando se quedaron en España por amor que tomaron a la tierra y las muestras que dieron de christianos, y con qué gracia le respondían al cura a cuanto les preguntaba”. (pág. 150)

Aparte de ser judíos, sabemos también de los oficios de los abuelos maternos, lo cual no carece de importancia siguiendo el enfoque de Justina, ya que explica en qué modo y medida heredó ella de todos los trucos y deformaciones profesionales de cada uno. No obstante, después de todo, no importara tanto lo infamante que puedan llegar a ser, o no, tales oficios, como el origen ‘racial’ de los antepasados: la clara y reconocida impureza de sangre acaba ya definitivamente de desprestigiar a este linaje suyo, tanto por un lado, como por el otro.

²⁰⁵ En cuanto al hecho de hacer remontar tanto su presentación genealógica opina Montauban: “Este recuento es doblemente curioso, primero por la voluntad deliberada de exagerar su ascendencia: mientras el Lazarillo y el Guzmán se detienen en sus padres, Justina (como una cristiana vieja que debe probar su ‘limpieza de sangre picaresca’) se remonta a los tatarabuelos, evidenciando el conocimiento que tiene de sus cuatro generaciones pasadas. Y segundo, por su insistencia en afirmar el carácter eminentemente masculino de su ascendencia. Aunque Justina declara que las mujeres heredan «del cuerpo de Eva», su sistema de afiliaciones se establece exclusivamente por el lado masculino”. (*El ajuar, cit.*, pág. 84) Referente a este segundo punto, véase el capítulo I de la misma publicación, *Reproducción sexual/textual* (págs. 19-46), donde se presentan las creencias en materia de reproducción. Por último, llamar la atención sobre sus conclusiones: “Más allá de los aspectos anecdóticos que en su momento gozaron de categoría científica (y, por lo tanto, de verdad indiscutible) los discursos médicos sobre la reproducción, desde Aristóteles hasta Huarte de San Juan, conceden a la madre el modesto lugar de materia nutriente, otorgándole al padre un rol fundamental en el proceso generativo. Este criterio patrilíneal ha prevalecido en la construcción del género picaresco, donde si bien el Lazarillo, el Guzmán y el Buscón funcionan consensualmente como padres, la Celestina no es más que la incómoda y vergonzante madre a la que todos aceptan («la semilla de la novela occidental», la llama González Echevarría), pero que muy pocos se detienen a analizar” (págs. 135-136).

Ahora bien, por lo que a los padres respecta, eran venteros y grandísimos ladrones también:

“Mi padre y mi madre no quisieron tener oficios tan trafagones como sus antecesores, porque (como eran barrigudos) quisieron ganar de comer, a pie quedo. Pusieron mesón en Mansilla...” (pág. 159)

Que contaron siempre con las armas y dotes de sus tres hijas para levantar el negocio. A estas les enseñan, pues, todo las artimañas imprescindibles para prosperar en este mundo de venteros. Con esto, asoma, y lo hace desde un principio, lo que se vino denominando el ‘determinismo’ que implicaba estos orígenes viles. Idea ésta que la propia Justina reafirma en distintas ocasiones; en una de las notas marginales por ejemplo, que reza lo siguiente:

“Las hijas heredan de los padres todo cuanto en ellos hay” (pág. 153)

Y que justifica a renglón seguido:

“No te espantes, que soy nieta de mascarero y, como tengo dicho, de los padres, madres y lechonas (digo, de las que nos dan leche) chupamos, a vueltas de la sangre, los humores y costumbres, como si fuéramos los hijos esponjas de nuestros ascendientes”. (pág. 153)

Así las cosas, en este caso sí podemos, sin lugar a dudas, confirmar no sólo la vileza clarísima del abolengo de la protagonista, sino también la idea de determinismo que se le quiso atribuir. Ahora bien, sólo señalar que la evolución que pretende marcar López de Úbeda con respecto a otros títulos, no es en nada comparable con la habilidad con la cual lo hizo Quevedo, por ejemplo, que también quiso superar a Alemán con los escandalosos orígenes de Pablos. Antes bien, coincidimos con la valoración que hace Sevilla al decir que “en fin, el origen abyecto, por el contrario, se caricaturiza hasta lo grotesco sin mayor objetivo ni logro

que la procacidad escatológica [se refiere aquí a la descripción de la muerte del padre]...”.²⁰⁶

Jannine Montauban, por su parte, ofrece un análisis de este relato ‘genealógico’ tan original como interesante; al interesarse por la cuestión de la “reproducción, genealogía y sexualidad” en la picaresca española; empieza por observar cómo:

“En el Capítulo Segundo del Libro Primero, Justina emprende la tarea, tan característica del género, de formular su propia genealogía. En ella se proyectan y comprueban las afiliaciones y desafilaciones que ya han sido observadas en el grabado y en la dedicatoria a Calderón Sandelín: su deseo de adscribirse a la vertiente prestigiosa del *Guzmán* tiene como correlato el deseo de hacer figurar únicamente la línea masculina de su ascendencia, tanto en su lado paterno como en el materno”. (pág. 84)

Y es que, antes, a raíz de las reflexiones de Rey Hazas –entre otros– en cuanto a la corriente idea de que Úbeda concebiría su heroína en respuesta a Alemán, había declarado la estudiosa:

“Aquí nos encontramos con un doble conflicto: el de la desafilación con una madre incómoda, pero necesaria (Celestina), y el de la afiliación con un padre prestigioso, pero excluyente (Guzmán.). [Y] Resulta inquietante observar en este reacomodo nominal una proyección de las afiliaciones y desafilaciones a las que aspira la novela: ambos – dedicatoria y novela – se enuncian sobre la negación de la madre y la afirmación del padre”. (págs. 83, 84)²⁰⁷

²⁰⁶ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXVII. En opinión de Roncero López, a cambio, esta exageración de la genealogía vil se impuso a López de Úbeda en la medida en que “el autor de *La pícaro* debía ir más allá, se lo exigía su condición bufonesca” (*De bufones y pícaros*, cit., pág. 168); años antes, también observaba Marcel Bataillon: “Sólo comienza a sernos inteligible aquella extraña criatura cuando nos damos cuenta de que no se trata de una figura imitada de la realidad, sino de un ser fabricado por la fantasía desbocada de un bufón, cuando apreciamos que el epíteto de *montañesa* que se le aplica no tiene su sentido geográfico literal, sino el de persona que tiene *hidalguía* inmemorial, y cuando se descubre que en las palabras *pícaro montañesa* hay una especie de desafío burlesco con el cual la heroína se jacta de unir la bajeza por definición con la nobleza, también por definición”. (*Pícaros y picaresca*, cit., pág. 188)

²⁰⁷ Además, en la misma línea se sitúan sus comentarios acerca del grabado de *La nave de la vida picaresca*: “Esta voluntad de afiliación a un género reservado tradicionalmente a personajes varones, es reforzada en la primera edición por la presencia del grabado donde aparecen la madre Celestina, el Guzmán y la Justina a bordo de «la nave de la vida picaresca», y Lázaro en un pequeño bote de remos que parece remolcar la nave mayor. Tanto en el grabado como en el cuerpo de la obra, la presencia de la pícaro Justina junto al

Con todo, pues, y se interprete como se interprete, el rasgo del ‘origen vil’ es, indudablemente, presente y característico en la *Pícara Justina*, quizás más que en cualquier otro título de la serie.

II. 2. f. El ‘origen vil’ en el *Buscón*

Los orígenes de nuestro tercer pícaro, el *Buscón*, son, también, de los más infamantes: padre ladrón y estafador en el juego, y madre hechicera y alcahueta, además de supuestamente conversa; escuchemos al propio Pablos contárnoslo:

“Yo, señora, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo, natural del mismo pueblo; Dios le tenga en el cielo. Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que él era tundidor de mejillas y sastre de barbas. Dicen que era de muy buena cepa, y según él bebía es cosa para creer. Estuvo casado con Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal. Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aun viéndola con canas y rota, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la gloria. Tuvo muy buen parecer para letrado; mujer de amigas y cuadrilla, y de pocos enemigos, porque hasta los tres del alma no los tuvo por tales; persona de valor y conocida por quien era. Padeció grandes trabajos recién casada, y aun después, porque malas lenguas daban en decir que mi padre metía el dos de bastos para sacar el as de oro. Probósele que a todos los que hacía la barba a navaja, mientras les daba con el agua levantándoles la cara para el lavatorio, un mi hermanico de siete años les sacaba muy a su salvo los tuétanos de las faldriqueras. Murió el angelico de unos azotes que le dieron en la cárcel. Sintiólo mucho mi madre, por ser tal que robaba a todos las voluntades. Por estas y otras niñerías estuvo preso, y rigores de justicia, de que hombre no se puede defender, le sacaron por las calles”. (Cap. 1, I. pág. 79, 80)

“Mi madre, pues, no tuvo calamidades. Un día, alabándomela una vieja que me crió, decía que era tal su

Lazarillo y al Guzmán subraya su aspiración a formar parte de un consagrado y exclusivo grupo nuclear, invitando a los lectores a encontrar similitudes entre los tres para la configuración de un tipo genérico”. (*Ajuar, cit.*, pág. 82) Para más información sobre el grabado, su interpretación e implicaciones véase págs. 11-13.

agrado que hechizaba a cuantos la trataban. Sólo diz que se dijo no sé qué de un cabrón y volar, lo cual la puso cerca de que la diesen plumas con lo que hiciese en público. Hubo fama que reedificaba doncellas, resuscitaba cabellos encubriendo canas, empreñaba piernas con pantorrillas postizas. Y con no tratarla nadie que se le cubriese pelo, solas las calvas se la cubría, porque hacía cabelleras; poblaba quijadas con dientes; al fin vivía de adornar hombres y era remendona de cuerpos. Unos la llamaban zurcidora de gustos, otros, algebrista de voluntades desconcertadas; otros, juntona; cuál la llamaba enflautadora de miembros y cuál tejedora de carnes y por mal nombre alcagüeta. Para unos era tercera, primera para otros y flux para los dineros de todos. Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos era para dar mil gracias a Dios". (Cap. 1, pág. 82, 83)

Además, merece la pena señalar cómo cada uno resulta orgulloso de sus actividades, hasta el punto de reivindicarlas en largas discusiones acerca del futuro del hijo:

"Hubo grandes diferencias entre mis padres sobre a quién había de imitar en el oficio, mas yo, que siempre tuve pensamientos de caballero desde chiquito, nunca me apliqué a uno ni a otro. Decíame mi padre:

– Hijo, esto de ser ladrón no es arte mecánica sino liberal". Y de allí a un rato, habiendo suspirado, decía de manos: – Quien no hurta en el mundo, no vive. ¿Por qué piensas que los alguaciles y jueces nos aborrecen tanto? Unas veces nos destierran, otras nos azotan y otras nos cuelgan, aunque nunca haya llegado el día de nuestro santo. No lo puedo decir sin lágrimas-lloraba como un niño el buen viejo, acordándose de las que le habían batanado las costillas–; porque no querrían que donde están hubiese otros ladrones sino ellos y sus ministros. Mas de todo nos libró la buena astucia. En mi mocedad siempre andaba por las iglesias, y no de puro buen cristiano. Muchas veces me hubieran llorado en el asno si hubiera cantado en el potro. Nunca confesé sino cuando lo mandaba la Santa Madre Iglesia. Preso estuve por pedigüeño en caminos y a pique de que me esteraran el tragar y de acabar todos mis negocios con diez y seis maravedís: diez de sogas y seis de cáñamo. Mas de todo me ha sacado el punto en boca, el chitón y los nones. Y con esto y mi oficio, he sustentado a tu madre lo más honradamente que he podido". – "¿Cómo a mí sustentado?"–dijo ella con grande cólera, que le pesaba que yo no me aplicase a brujo–; "yo os he sustentado a vos, y sacádoos de las cárceles con industria y mantenídoos en ellas con dinero. Si no

confesábades, ¿era por vuestro ánimo o por las bebidas que yo os daba? ¡Gracias a mis botes! Y si no temiera que me habían de oír en la calle, yo dijera lo de cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado”. (Cap. 1, pg. 84-86)

Creemos, pues, que la exposición de sus orígenes, al iniciarse el relato, resulta inequívoca. Pero como para acentuar aún más la vileza de este linaje y sobre todo lo que implicaba para el protagonista a lo largo de su vida, las referencias a este ‘origen vil’ vuelven a aparecer en el séptimo capítulo de la primera parte de la novela, en términos todavía más explícitos:

“En este tiempo, vino a don Diego una carta de su padre, en cuyo pliego venía otra de un tío mío llamado Alonso Ramplón, hombre allegado a toda virtud y muy conocido en Segovia por lo que era allegado a la justicia, pues cuantas allí se habían hecho de cuarenta años a esta parte, han pasado por sus manos. Verdugo era, si va a decir la verdad, pero una águila en el oficio; vérselo hacer daba gana a uno de dejarse ahorcar. Este, pues, me escribió una carta a Alcalá, desde Segovia, en esta forma:

«Hijo Pablos (que por el mucho amor que me tenía me llamaba así), las ocupaciones grandes de esta plaza en que me tiene ocupado Su Majestad no me han dado lugar a hacer esto, que si algo tiene malo el servir al Rey es el trabajo, aunque se desquita con esta negra honrilla de ser sus criados. Pésame de daros nuevas de poco gusto. Vuestro padre murió ocho días ha con el mayor valor que ha muerto hombre en el mundo; dígolo como quien lo guindó. Subió en el asno sin poner pie en el estribo; veníale el sayo vaquero que parecía haberse hecho para él, y como tenía aquella presencia, nadie le veía con los Cristos delante que no le juzgase por ahorcado. Iba con gran desenfado mirando a las ventanas y haciendo cortesías a los que dejaban sus oficios por mirarle; hízose dos veces los bigotes; mandaba descansar a los confesores y íbales alabando lo que decían bueno. Llegó a la N de palo, puso el un pie en la escalera, no subió a gatas ni despacio y viendo un escalón hendido, volvióse a la justicia y dijo que mandase aderezar aquel para otro, que no todos tenían su hígado. No os sabré encarecer cuán bien pareció a todos. Sentóse arriba, tiró las arrugas de la ropa atrás, tomó la sogá y púsola en la nuez. Y viendo que el teatino le quería predicar, vuelto a él, le dijo: —«Padre, yo lo doy por predicado; vaya un poco de Credo, y acabemos presto, que no querría parecer prolijo». Hízose así; encomendóme que le pusiese la caperuza de lado y que le

limpiase las barbas. Yo lo hice así. Cayó sin encoger las piernas ni hacer gesto; quedó con una gravedad que no había más que pedir. Hícele cuartos y dile por sepultura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos, pero yo entiendo que los pasteleros de esta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro.

De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la Inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Halláronla en su casa más piernas, brazos y cabezas que en una capilla de milagros. Y lo menos que hacía era sobrevirgos y contrahacer doncellas. Dicen que representará en un auto el día de la Trinidad, con cuatrocientos de muerte. Pésame que nos deshonra a todos, y a mí principalmente, que al fin soy ministro del Rey y me están mal estos parentescos.

Hijo, aquí ha quedado no sé qué hacienda escondida de vuestros padres; será en todo hasta cuatrocientos ducados. Vuestro tío soy, y lo que tengo ha de ser para vos. Vista ésta, os podéis venir aquí, que con lo que vos sabéis de latín y retórica, seréis singular en el arte de verdugo. Respondedme luego, y entre tanto, Dios os guarde».

No puedo negar que sentí mucho la nueva afrenta, pero holguéme en parte: tanto pueden los vicios en los padres, que consuela de sus desgracias, por grandes que sean, a los hijos”. (Cap. 7. I, págs. 142-145)

Notaremos, de paso, el término “afrenta” que utiliza el mismo Pablos. Pues aquí ya no cabe ninguna duda acerca de la ignominia del origen del pícaro. Es más, según dice Alberto del Monte:

“La genealogía de Pablos es la más desastrada de todas las genealogías picarescas, a pesar de que el autor se ha limitado a narrar el oficio y el fin del padre y de la madre de Pablos, un padre muerto en la horca y una madre alcahueta y hechicera. Si Guzmán tiene dos padres, la concepción de Pablos es mucho más incierta, porque podrían haberlo engendrado muchos desconocidos”.²⁰⁸

Sin embargo, ya que este ‘origen vil’ se utilizó varias veces como explicación de cierto determinismo, como marca previa del lamentable destino de los protagonistas, conviene citar otro pasaje, en el cual cuenta

²⁰⁸ Del MONTE, *Itinerario, cit.*, pág. 127. Recordemos a la sazón las opiniones de Jannine Montauban en cuanto a la “borrosidad” de la genealogía de los pícaros, que, según ella, se puede extender a la totalidad de los pícaros (cf. nota. 166, pág. 174 de este trabajo).

Pablos cómo los padres discutían acerca de su futura ‘orientación profesional’, cada uno empujando a que el hijo siga su propio camino. Es entonces cuando nuestro pícaro les contesta, dando claras muestras de su buena inclinación (a pesar de sus orígenes), y desafiando, asimismo, las supuestas leyes de ‘determinismo’ (aunque se acabarán cumpliendo):

“Metílos en paz diciendo que yo quería aprender virtud resueltamente y ir con mis buenos pensamientos adelante, y que para esto me pusiesen a la escuela, pues sin leer ni escribir no se podía hacer nada. Parecióles bien lo que decía, aunque lo gruñeron un rato entre los dos. Mi madre se entró adentro y mi padre fue a rapar a uno (así lo dijo él) no sé si la barba o la bolsa; lo más ordinario era uno y otro. Yo me quedé solo, dando gracias a Dios porque me hizo hijo de padres tan celosos de mi bien”. (Cap. 1. I, págs. 86-87)

En cualquier caso, fueran las que fueran las inclinaciones del protagonista, por lo que a sus orígenes respecta, sí se cumple, aquí también, la funcionalidad del segundo ‘rasgo fundamental’ que estableció la crítica: el pícaro, Pablos, empieza su relato autobiográfico por la presentación de su ‘origen vil’.²⁰⁹

II. 2. g. El ‘origen vil’ en la *Hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

Si bien es cierto que Salas realizó distintos cambios con respecto a lo que se supone era ‘la poética implícita’ del género de moda, a saber, y especialmente, al incluir el relato autobiográfico de Elena dentro de otro llevado por un narrador en tercera persona, lo que sí acata perfectamente es la descripción de una prehistoria infamante: un padre borracho y una madre esclava y hechicera “de casta”:

“Ya te dije que mi patria es Madrid. Mi padre se llamó Alonso Rodríguez, gallego en la sangre y en el oficio lacayo, hombre muy agradecido al ingenio de Noé por la invención del sarmiento. Mi madre fue natural de Granada, y con

²⁰⁹ Ynduráin Domingo, en su edición del *Buscón* (Cátedra, Madrid, 1980), declaraba igualmente: “Quevedo señala de manera inequívoca la vil ascendencia de Pablos. Es un tópico de la novela picaresca, pues aparece en el Lazarillo, Guzmán y Guitón; Quevedo acepta el planteamiento que parece hecho de molde para su peculiar ingenio”. (pág. 27)

señales en el rostro (...). Al fin, esclava; que no puedo yo negarte lo que todos saben.” (págs. 106, 107)

“Ya ella había mudado de oficio, porque volviéndosele a representar en la memoria ciertas lecciones que la dio su madre –que fue doctísima mujer en el arte de convocar gente del otro mundo, a cuya menor voz rodaba todo el Infierno, donde llegó a tanta estimación (...), empezó por aquella senda;...” (pág. 109)

También tenía talentos en la “reconstrucción de virgos”:

“Y hacía en esto una sutileza extraña, que adobaba mejor a la desdichada que llegaba a su poder segunda vez, que cuando vino la primera. (...) Como el pueblo llegó a conocer sus méritos, quiso honrarla con título digno de sus hazañas, y así, la llamaron todos en voz común “Celestina”, segunda de este nombre.” (pág. 110)

Estamos, por consiguiente, ante el sexto caso de cumplimiento del rasgo llamado ‘origen vil’, con el determinismo social que llevaba parejo. Y eso a pesar de que, como acertadamente observa Francisco Cauz:

“Se aparta Salas Barbadillo de la convención, en el sentido de que, desde el principio de su narración, nos mete de pleno en la acción de la novela, posponiendo ese preámbulo genealógico –tan típico de la picaresca–, haciéndonos conocer de inmediato el carácter de la protagonista por su actuación y no por una previa relación justificativa hecha por su creador. Una vez en pie el personaje [añade], pero utilizando una técnica distinta, el autor nos presenta los aviesos antecedentes familiares de Elena, lo que, esto último, está en consonancia con los cánones de la novela picaresca”.²¹⁰

Para comprobar la legitimidad de esta última afirmación, prosigamos, con nuestra confrontación, y veamos lo que nos deparan las cifras.

II. 2. h. El ‘origen vil’ en el *Marcos de Obregón*

Si entre las primeras novelas se pudo apreciar, mayoritariamente, la presencia del ‘origen vil’ de los protagonistas al iniciarse el relato de

²¹⁰ CAUZ A, Francisco, “Salas Barbadillo y la picaresca”, en *La picaresca. Orígenes, cit.*, pág. 669.

sus vidas, incluso el incremento progresivo de la vileza de esas familias (progresando del *Lazarillo* al *Buscón*), con el *Marcos de Obregón*, parece que Espinel decide romper el modelo de sus predecesores: en el caso de Marcos no se puede hablar de ‘origen vil’, ni, por consiguiente, de predeterminación a la deshonra. Además, segunda infracción a la supuesta regla de composición, el protagonista de nuestra cuarta obra no empieza su relato por sus orígenes, sino que la primera mención de los mismos no aparece hasta la segunda parte de la novela. En efecto, en la primera proporciona una información escasa, solamente informa:

“Yo señor, soy de Ronda, ciudad puesta sobre muy altos riscos y peñas tajadas, muy combatida de ordinario de ponientes y levantes furiosos; de manera que si fueran los edificios como éstos, se los llevaran tormentas.” (Descanso ocho, I. pág. 179)

*“Yo le respondí a todo lo que me preguntó:
—«Aunque aquellos altos riscos y peñas levantadas, por la falta de la comunicación, despertadora de la ociosidad y engendradora de amistades, no son muy conocidos, con todo eso, cría tan gallardos espíritus, que ellos mismos apetecen la comunicación de las grandes ciudades y universidades que purifican los ingenios y los hinchén de doctrina, por donde hay vivos en este tiempo varones con cuya salud se alegra, con tanta aprobación de hombres doctos, que no tienen necesidad de la mía. [...]*

Estando yo razonablemente instruido en la lengua latina, de manera que sabía entender una epigrama y componer otra, y adornado con un poco de música —que siempre han tenido entre sí algún parentesco estas dos facultades—, por la inquietud natural que siempre tengo y he tenido, quise ir a donde pudiese aprender alguna cosa que me adornase y perficionase el natural talento que Dios y naturaleza me habían concedido. Mi padre, viendo mi deseo e inclinación, no me hizo resistencia, antes me habló a su modo con la sencillez que por allá se usa, diciendo: "Hijo, mi costilla no alcanza a más de lo que he hecho: id a buscar vuestra ventura. Dios os guíe y haga hombre de bien"; y con esto me echó su bendición, y me dio lo que pudo, y una espada de Bilbao, que pesaba más que yo, que en todo el camino no me sirvió sino de estorbo”. (Descanso noveno, I. págs. 180-182)

El lector tendrá que esperar, entonces, a la *Relación segunda de la vida del escudero Marcos de Obregón* antes de descubrir algo más acerca de

los orígenes, propiamente dichos, del pícaro; y aún así, como bien apunta James Stamm, tampoco disponemos de una descripción tan completa como las que solían ofrecer sus predecesores:

“No sabemos nada del nacimiento y crianza de Marcos. Empieza la historia de su vida como ya viejo escudero, (...), y recordando su juventud, nos cuenta algo sobre sus experiencias como estudiante de Salamanca. Pero nada de su niñez. Segundo, no es hijo de padres despreciables. [Y añade el estudioso] ¿Cuán diferente es la despedida de Marcos de su padre al marcharse camino a la universidad, de la salida de casa de los demás pícaros!”²¹¹

Contrastemos, ahora, estas ideas con las propias palabras del protagonista:

“Lo primero le dije, que yo me llamaba Marcos de Obregón, hijo de montañeses del valle de Cayón”. (Descanso ocho, II, pág. 59)

“Yo soy montañés de junto a Santander, del valle de Cayón, aunque nací en Andalucía; llámome Marcos de Obregón, no tengo oficio; porque en España los hidalgos no lo aprenden, que más quieren padecer necesidades o servir que ser oficiales; que la nobleza de las montañas fue ganada por armas, y conservada con servicios hechos a los Reyes, y no se han de manchar con hacer oficios bajos, que allá con lo poco que tienen se sustentan, pasando lo peor que pueden, conservando leyes de hidalguía que es andar rotos y descosidos con guantes y calzas atacadas”. (Descanso ocho, II, págs. 61, 62)

Las informaciones sobre los orígenes de nuestro protagonista aquí tampoco dejan lugar a dudas: primero, y sobre todo, por especificar que era hidalgo; y en segundo lugar, por la más sutil alusión a su origen ‘geográfico’, el valle de Cayón, en las montañas de Cantabria. En efecto, era muy difundida la idea según la cual la gente del norte, especialmente de las montañas de León, Asturias, Cantabria y Vizcaya, era de sangre y orígenes más limpios.²¹²

²¹¹ STAMM R., James, “Marcos de Obregón: la picaresca aburguesada”, en *La picaresca. Orígenes*, cit., pág. 602.

²¹² Véase, por ejemplo, las reflexiones de Marcel Bataillon al respecto, habla de “la

Por consiguiente, y apoyándose siempre firmemente en el texto, podemos sentenciar que Marcos, no solamente no aparece marcado desde el principio por su ‘origen vil’, sino que además resulta ser un hidalgo de las montañas de Cantabria. Estamos, entonces, ante el segundo caso de ‘incumplimiento’: en la obra de Espinel la supuesta característica esencial que la crítica ha querido ver en el inicio del relato por la exposición del ‘origen vil’ del protagonista, como elemento de determinismo social, está ausente; este supuesto rasgo compositivo fundamental de la picaresca se vuelve, por tanto, inoperante. Así de rotundo lo afirmaba también Maurice Molho:

“Marcos de Obregón sólo conserva del pícaro la inestabilidad. No solamente su nacimiento no tiene nada de infamante, sino que además es un hidalgo, orgulloso de sus cartas de nobleza (que conserva piadosamente) y de sus orígenes castellanos”.²¹³

Y James R. Stamm, también, quien apunta a otro detalle revelador al respecto, y es que:

“No sólo no tiene que lamentar la desdicha de ascendientes de dudosa honra, sino que sale de la casa de su padre regalado con el símbolo de una hidalguía mínima, la espada”.²¹⁴

II. 2. i. El ‘origen vil’ en *La Desordenada Codicia de los bienes ajenos*

Carlos García también decide prescindir del ‘origen vil’; parece incluso que quiere dar un paso más, al invertir la idea del determinismo heredado:

pretensión común de los nobles de todo nivel de tener su cuna o en las montañas de León o en las de Asturias como, de análogo, algunos hidalgos más modestos se gloriaban de ser oriundos de Vizcaya, otra región cuya población no había sido contaminada por moros ni judíos”, y sigue con que se “sostiene la idea, muy corriente entonces de la *hidalguía* inmemorial de las Provincias Vasgongadas y de la ‘Montaña Cantabrana’.” (*Pícaros y picaresca, cit.*, pág. 159)

²¹³ MOLHO, *Introducción, cit.*, pág. 176

²¹⁴ STAMM R, *Marcos de Obregón: la picaresca aburguesada, cit.*, pág. 602.

“Mi padre se llamaba Pedro y mi madre Esperanza; gente aunque ordinaria y plebeya, honrada, virtuosa, de buena reputación y loables costumbres. Y, cuanto a los bienes de fortuna, no tan ricos que pudieran comprar baronías ni casar algunas huérfanas con lo que les sobraba, ni tan pobres que pidiesen limosna ni se sujetase a nadie, porque eran gente, como se suele decir, vividora, que tenían pan para comer y paño para vestir. En todo el discurso de su vida se halló cosa que poderles echar en la cara, ni con qué reprehenderles, porque no se desvelaban en otro, particularmente mi madre, que en conservar la honra y buena reputación que habían ganado; por la cual y la llaneza de su trato y buen proceder, todo el mundo les honraba. Pero, como ordinariamente la virtud es envidiada y la gente de bien perseguida, no faltaron algunos maliciosos y desalmados que, con falsas y temerarias calumnias, escurecieron la puridad y resplandor de sus buenas obras y limpieza de vida”. (pág. 784)

Inversión, decíamos, porque aparte de quedar claro que sus padres no eran mala gente, lo que resalta esta obra es cómo la inclinación hacia el mal del pícaro no viene condicionado por sus orígenes, ni mucho menos, sino por la sociedad, por una perversa sociedad. Ya sabemos, particularmente gracias a los estudios de Antonio Rey, que eso es precisamente lo que ofrecía el género picaresco a los autores de la época: la posibilidad de posicionarse en cuanto a determinadas problemáticas ideológicas como la honra heredada, vileza y determinismo, etc., desde distintas posturas. En esta ocasión, Carlos García aprovecha la circunstancia para rechazar esta última idea e incluso defender la postura de que quien corrompe a las personas y las inclina hacia el mal es antes la sociedad que la sangre. Por tanto, una vez más, con esta novela no nos serviría el rasgo del ‘origen vil’ y su determinismo para caracterizarla.

II. 2. j. El ‘origen vil’ en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

Al tratarse de una segunda parte, que en principio retoma la historia de un personaje ya conocido y presentado ante el público, no se vuelve a transcribir la genealogía del protagonista, Lazarillo de Tormes,

“hijo de Tomé González y de Antona Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca”. Las referencias a personajes del primer *Lazarillo* anónimo son varias pero en ningún momento se aportan datos nuevos acerca de la genealogía o prehistoria del protagonista. Así las cosas, consideramos legítimo validar el rasgo.

II. 2. k. El ‘origen vil’ en el *Lazarillo de Manzanares*

Otro caso distinto es el tramado por Juan Cortés de Tolosa. Distinto en la medida en que si bien es cierto que la genealogía que expone el protagonista es bastante abyecta, con la Inquisición de por medio incluso, también está claro que se anula la ley del determinismo al tratarse de padres adoptivos:

“En esta, pues, Noruega de claridad, me parece que Felipe Calzado y Inés del Tamaño, padres de aquellas mujeres, que aunque compran el manto, entero no se sirven más que del medio, tuvieron devoción de criar un niño de los expósitos o de la piedra. (...) me llevaron consigo a la casa de los dos mayores ladrones que en España ha habido...” (pág. 11, 12)

Las alusiones de la “putativa madre” con respecto a la Inquisición son varias a lo largo del relato:

“(...) la una fue que a mi madre avía preso la Inquisición”. (pág. 24)

“(...) trayendo nuevas que a mi madre la avía penitenciado por el Santo Oficio”. (pág. 30)

“Alcé los ojos y conocí a mi putativa madre, que la llevaban en él para açotarla después de leídas las sentencias, como es costumbre, por aver reincidido en la hechizería y otras cosas”. (pág. 63)

Por tanto sí que presenta, este cuarto *Lazarillo* también, unos orígenes viles. La originalidad que presenta, no obstante, es la de dar otro giro distinto a la cuestión del determinismo; si en algún otro título ya se había discutido, en éste lo que hace Tolosa es poner en duda la importancia de la herencia de sangre. Pues efectivamente nuestro protagonista se verá

inclinado más bien hacia el mal, pero no por haberlo heredado por la sangre, sino por ver la mala influencia y educación de sus padres adoptivos. Así de claro lo deja el pícaro:

“Diéronse tan buena negociación mis putativos padres, que antes de once años me llevaron al estudio, donde no permanecí, tanto por lo que vuesa merced sabrá, cuanto porque si veía hurtar a mi padre, ser hechicera mi madre, el mal trato de sus hijas, ¿cómo había de aprovechar en cosa virtuosa?” (pág. 831)

Por último, apuntar cómo, al modo de Cervantes en el *Coloquio de los perros*, deja planear cierta duda acerca de su propio nacimiento al decir:

“Ansí que, sabrá vuestra merced que dicen haber nacido yo en Madrid, Corte del Rey don Felipe...” (pág. 831)

Lo cual hace que se perciba la afirmación como algo menos segura que en otros casos. Sea como sea, y después de todo, en este caso nuevamente, podemos retener el rasgo del origen vil como válido; y el del determinismo también de algún modo, aunque se le dé un tratamiento diferente y se apoye una nueva postura: las malas costumbres e inclinaciones no se adquieren por la sangre ni la leche, sino por la educación, los modelos y el comportamiento de cada uno.

II. 2. 1. El ‘origen vil’ en el *Alonso, mozo de muchos amos*

Los casos de Marcos y Andrés no son casos aislados. Jerónimo Alcalá Yáñez tampoco quiere marcar a su protagonista, desde el principio de su novela, por el cuento de unos orígenes infamantes. A diferencia de los dos anteriores, sin embargo, el protagonista sí hace referencia a sus padres al empezar el relato de su vida, y los hace en estos términos:

“Yo, padre mío, nací en una villa de Andalucía; mis padres que Dios haya, aunque yo no los conocí, me dicen que fueron personas de cuenta en mi pueblo, y téngalo por cierto, por mis buenos respetos y no haber sido jamás inclinado a cosas bajas y que desdicen de honrados términos: señal evidente y

clara de la buena sangre que me dejaron. A veinte días me faltó el padre, cierto pronóstico de mis desdichas, pues en la cuna me pusieron luto.

Mi madre, deseosa de que me criase con algún recogimiento, temerosa del daño que puede causar el regalo, poco respeto y libertad de mozos, antes con antes me llevó a casa de un hermano suyo, cura de una aldea bien apartada de mi tierra, por ventura porque no me volviese de a donde me dejaba.”
(Cap. 1. I. págs. 145, 146)

Podemos apreciar la idea contraria en cuanto al supuesto ‘determinismo’: en este caso –y a diferencia del *Lazarillo de Manzanares* como acabamos de ver– no se pretende invalidar la idea de ‘determinismo’ provocado por los orígenes, antes bien se confirma. Eso sí, los de Alonso no son infames en absoluto, con lo cual, estamos en presencia de un nuevo caso de ‘incumplimiento’ del supuesto ‘origen vil’. Por su clara ausencia, por tanto, rechazamos nuevamente el rasgo.

II. 2. m. El ‘origen vil’ en *La Niña de los embustes*, *Teresa de Manzanares*

La bajeza de los orígenes de Teresa queda expuesta de un modo un tanto más sutil que en otros títulos, en la medida en que se deja entrever, antes que nada, por el vocabulario utilizado a la hora de presentárnoslos. Nada que ver, por ejemplo, con la descripción del abolengo exageradamente abyecto de la *Pícara Justina*. También es cierto, por otra parte, que se trata, de por sí, de un linaje bastante menos ignominioso que la mayoría de los demás pícaros (entre los que lo tienen). Escuchemos, si no, a Teresa contarnos su genealogía pero fijándonos, esencialmente, en la manera de hacerlo:

“Habrá de saber el señor letor, de cualquier estado que sea, que como los hijos, en tiempos de tanta malicia como éste, tienen la mayor certidumbre el serlo de la madre –hablo de la gente de bajo estado– yo comienzo mi historia con referirle el origen de la nuestra, que, si bien me acuerdo, tuvo su patria en Galicia, en la villa de Cacabelos. Su padre se llamó Payo de Morrazos y su madre Dominga Morriño. Mi agüelo no era bien tinto en gallego, sino de los asomados del reino; quiero decir de los ratiños, que ni son de Dios ni

del diablo; que como en los bizcos está dudoso el saber a qué parte miran; así él ni bien era cristiano ni dejaba de serlo: tan bárbaros hombres se hallan tal vez en aquella tierra”. (pág. 55)²¹⁵

Como bien apunta el editor en nota, “en el siglo XVII la ascendencia gallega significaba incultura, por lo rústico de la zona [y señala además] lo humilde y rústico de la parentela se acentúa con el juego cómico de los apellidos”. Del mismo modo, el editor invita a observar cómo cuida la narradora la elección de los términos que utiliza en el momento de su descripción; en cuanto al vocablo “agüelo”, explica acertadamente que se trata una “forma vulgar y corrupta ya en el siglo XVII, empleada por el autor para adaptar el estilo a los bajos orígenes de la narradora”. (nota 6, 7 pág. 55).

Más sutil aún es la alusión que hace Teresa a la condición de ladrones de sus padres mediante un juego de palabra que combina el nombre del pueblo donde vivían y un término de germanía:

*“A los de aquel paraje les dan nombre de **maragatos**, y ellos cumplen bien con la mitad del nombre cuando se ofrece ocasión”. (pág. 56)*

Teniendo en cuenta que ‘gato’ en germanía significa ‘ladrón’, mediante esta afirmación lo que hace la protagonista es reconocer que aparte de gente rústica, nos las habemos con gente, tanto el padre como la madre, que se podían relacionar con el mundo del robo y de los ladrones.

²¹⁵ En cuanto a este extracto, Jannine Montauban comenta: “Esta declaración, que da inicio a la novela, termina corroyendo la apariencia formal del matrimonio de sus padres. Pues si bien Pierres pide formalmente a Catalina, cumple con pagarle los cuatro mil reales de depósito al amo de su moza y luego de casados fundan un albergue, en el recuento de Teresa se desliza la sospecha de que Pierres no es necesariamente su padre. A diferencia de las obras estudiadas anteriormente [añade entonces], en *Teresa de Manzanares* no es tan obvia la condición prostibularia de la madre, ni el carácter deshonesto del padre, pero Teresa deja ingresar en su discurso cierta información que exige una lectura doble. La dudosa paternidad de Pierres se encuentra sugerida por el hecho de que Teresa subraye con cierta malicia la poca seguridad que tienen que los hombres de ser los reales progenitores de quienes creen sus hijos. Esta situación, que privilegia en cambio a las madres, es subrayada por Teresa, quien no sólo compartiría con su madre el secreto de su origen, sino que se adscribiría a la doble herencia que caracteriza a las pícaras: la que proviene de los comportamientos femeninos repetidos (mamados en la leche) y a los biológicos impresos por un padre equívoco” (*El ajuar*, cit., pág. 95).

Para completar la descripción de la bajeza del padre dice además que es “gabacho y borracho” (pág. 75, 76). Por lo que a la madre se refiere, sin embargo, disponemos de más amplia información:

“Era doncella en cabello, por alta de albanega, Dominga, y en pocos coloquios tuvo buen despacho mi agüelo en su pretensión, con que se vino a formar de aquella calabriada mi señora madre, obligando a la suya a mi agüelo a que se quedase a vivir en Cacabelos...” (pág. 56)

“Quedó la mozuela niña. Huérfana y sin hacienda, con que fue fuerza ampararse de una hermana de su madre, que era mesonera en el mismo lugar”. (pág. 57)

“Ésta se la llevó a su casa, donde la servía como una esclava, acudiendo así al servicio de los huéspedes, como al monte por leña para guisar de comer. Era Catuxa de Morrazos naturalmente aseada y limpia, y con razonable cara, que para aquella tierra es un prodigio, pues parece que la naturaleza repartió en ella con pródigas manos la fealdad (...). No era así Catalina, que, sin hacer agravio a ninguna, era la gala de Cacabelos...” (57)

Vemos que las palabras dedicadas a la madre no van encaminadas hacia el desprestigio de la misma. Por tanto podemos concluir que los orígenes que nos presenta nuestra tercera pícara si bien son negativos, tampoco llegan al grado de abyección de muchos de sus compañeras/os de la serie.

II. 2. n. El ‘origen vil’ en *Don Gregorio Guadaña*

Gregorio ofrece una descripción bastante amplia y exhaustiva de sus orígenes. Cuenta como desde sus bisabuelos, tíos y padres todos formaron parte, de algún modo, del mundo de la medicina, pero dejando claro lo poco honestos y escrupulosos que fueron todos. El padre era médico, y se solía asociar con el tío boticario, alargando males y engrosando recetas:

“No se daba manos mi tío a llenar su botica, ni mi padre a vacialla, y entre los dos había cuenta de medio partir cada mes lo bebido y lo purgado. Si un enfermo había menester un

jarabe, mi padre lo recetaba diez, y si una medicina veinte...” (pág. 136)

La madre era comadre y acostumbraba ayudar a su marido en partos secretos:

“Cuando había algún parto secreto, el sobreparto curaba él y el parto ella, y todo se caía en casa. Mi padre daba remedios para fingir opilaciones y mi madre, a los nueve meses, desopilaba a todas”. (pág. 135)

Al tío maternal se le describe como un cirujano-carnicero, y alcoholíco. Los abuelos maternos no se quedan atrás, siendo el abuelo un sacamuelas muy bruto, que también dejaba tuertos a sus pacientes, con la colaboración de su mujer, quien cosía dichos ojos, y quien practicaba todo tipo de ensalmos para con mujeres embarazadas o estériles. Los bisabuelos paternos, en la misma línea, eran saludador estafador él, y barbera de damas ella, ambos ladrones e hipócritas. Por fin, también cuenta entre su peculiar linaje con un primo alquimista y tonto, y una tía “maesa de niñas”, gran ladrona y seductora también. Así las cosas, nos parece legítimo, aquí también, reconocer la vileza del linaje de la protagonista.

Por otro lado, por lo que tiene que ver con la idea de determinismo, Solórzano también le aplica su particular punto de vista, declarando, primero las buenas inclinaciones, tanto del protagonista como de sus progenitores (a pesar de su baja condición):

“Mis padres querían que yo estudiase para letrado. Yo partí como piadoso los estudios: la mitad dellos di a la memoria y la otra mitad a los libros. Sin embargo, dije a mis padres que quería ir a acabar mis estudios a Salamanca y graduarme de doctor en su universidad. Parecióles bien mis buenos deseos, buscáronme letras para Madrid; púseme a la ley de la Partida, y salí de Sevilla el último día de Pascua de Flores.” (págs. 156, 157)

Y sobre todo al afirmar lo siguiente:

“Si soy bien nacido dirá el capítulo que se sigue, y si tengo nobleza dirán mis obras en el discurso de mi vida, pues, a mi flaco juicio, el más bien nacido fue siempre el que vive mejor”. (pág. 147)

II. 2. 0. El ‘origen vil’ en el *Estebanillo González*

Finalmente, el autor del *Estebanillo González* reanudó con la tradición inaugurada por las primeras novelas picarescas, ya que casi un siglo después vuelve a hacerse efectivo dicho rasgo. En efecto, como lo hicieron antes Lázaro, Guzmán y Pablos, Estebanillo inicia el relato de su vida por el cuento de sus orígenes:

“Prométote, lampiño o barbado letor, o quienquiera que fueres, que, si no lo has por enojo, sólo sé de mi nacimiento que me llamo Estebanillo González; tan hijo de mis obras, que si por la cuerda se saca el ovillo, por ellas sacarás mi noble decendencia. Mi patria es común de dos, pues mi padre, que esté en gloria, me decía que era español trasplantado en italiano y gallego enjerto en romano: nacido en la villa de Salvatierra y bautizado en la ciudad de Roma; la una cabeza del mundo, y la otra rabo de Castilla, servidumbre de Asturias y albañar de Portugal. Por lo cual me he juzgado por centauro a lo pícaro, medio hombre y medio rocín: la parte de hombre por lo que tengo de Roma, y la parte de rocín por lo que me tocó de Galicia.

Ello, si va a decir verdad, aunque sea en descrédito de mi padre, jamás me he persuadido a que esto pueda ser como él lo afirmaba, porque no tuvo mi madre tan depravado el gusto que me había de abortar del derrotado bajel de su barriga en el aguanoso margen del Miño, entre piélagos de nabos y promontorios de castaños, y en esportillas de Domingos, Brases y Pascuales; pudiéndome parir muy a su salvo en las cenefas y galón de plata de la argentada orilla del celebrado Tíber, entre abismos de deleitosos jardines y entre montes de edificios insignes, y sobre tapetes escarchados por la copia de Amaltea, cunas y regazos de Rómulos y Remos”. (Cap. 1, pg. 31-34)

“Mi padre fue pintor in utroque, como dotar y cirujano, pues hacía pinturas con los pinceles y encajes con las cartas; y lo que se ahorra en la pasa se perdía en el higo. Tenía una desdicha que nos alcanzó a todos sus hijos, como herencia del pecado original, que fue ser hijodalgo, que es lo mismo que ser poeta; pues son pocos los que se escapan de una pobreza eterna o de un hambre perdurable. Tenía una ejecutoria tan antigua, que ni él la acertaba a leer, ni nadie se atrevía a tocarla, por no engrasarse en la espesura de sus desfloradas cintas y arrugados pergaminos; ni los ratones a roerla, por no

morir rabiando de achaque de esterilidad.

Murió mi madre de cierto antojo de hongos, estando preñada de mi padre, según ella decía; quedóse en el lecho como un pajarito. Y pienso, conforme el alma tenía la cordera, que pasó de sola Roma a una de las tres moradas, porque no era tan inocente que, al cabo de su vejez y habiendo pasado en su mocedad por la Cruz de Ferro y siendo tan vergonzosa y recatada, fuese al Limbo a ver tantos niños sin bragas. Dejó dos hijas jarifas, siendo cristianas, de la edad que las manda comer el dotar, con mucha hermosura en breves abriles; y yo quedé con pocos mayos y muchas flores, pues, no ignorando la de Osuna, no se me ha ocultado la del berro. Después de haber hecho los funerales, ahorcado los lutos y enjugado las lágrimas, aunque no fueron más que amagos, pues se quedaron entre dos luces, volvió mi padre a su acostumbrada pintura, mis hermanas a su almohadilla y yo a mi desusada escuela, donde mis largas tardanzas pagaban mis cortas asentaderas”. (Cap. 1, págs. 38, 39)

El caso de Estebanillo es un poco peculiar en la medida en que, como acabamos de ver, resulta más ambigua que en casos anteriores: si bien nos presenta a padres sobre los cuales pesa una evidente sospecha de vileza, no deja de ser una sospecha, no pasa de insinuarlo. No obstante, y aunque en grado menor, consideramos nuevamente que el rasgo del ‘origen vil’ y del supuesto determinismo que conlleva está presente en la última obra de nuestro *corpus*.²¹⁶

²¹⁶ En este caso, Roncero López vuelve a justificar el concepto situándolo en la tradición bufonesca, cuyas marcas va rastreando en diversos títulos de la serie, y especialmente en el *Estebanillo*, por ser el mayor representante de la misma en este aspecto. En este orden de cosas, pues, afirma: “Y entramos así en uno de los temas que ya hemos visto se convierte en fundamental dentro del humor bufonesco-picaresco: el linaje. Y, como ya hemos visto, en el caso de la *Pícara Justina*, el tema será tratado desde la perspectiva de los bufones que ven en él una forma de burlarse de las pretensiones nobiliarias de muchos de los europeos de la época...” (pág. 262) También añade más adelante: “El autor del *Estebanillo*, como ya lo había hecho Quevedo, presenta al padre como un objeto risible con lo que comienza el proceso de la *indignitas hominis* por el que el bufón muestra sus propias miserias al lector, no para que sintamos por él ningún tipo de compasión, sino para que nos riamos de ellas” (pág. 266) Por fin, algo muy similar dice acerca de la madre: “Estebanillo no muestra ningún reparo en confesar las actividades de su madre, aunque eso le manche a él, porque al fin y al cabo como bufón ha de hacer uso del tópico de la *indignitas hominis*”. (*De bufones y pícaros*, cit., pág. 269) Notemos, sin embargo, que no todos compartimos esta opinión, pues Klaus Meyer, por ejemplo, recuerda y sentencia: “Igual que en los ejemplos de la novela picaresca, Estebanillo comienza el relato de su vida con su genealogía familiar y su niñez. Este recurso, por una parte, sirve para explicar la situación de apátrida del protagonista, por otra cimenta sus capacidades intelectuales, pues resulta que su padre era pintor, aprendió a leer, escribir y contar y recibió clases de filosofía. Aquí Estebanillo se

Como hemos podido comprobar, pues, entre los quince pícaros que componen nuestro *corpus* y nos ocupan en este estudio, no todos se caracterizan por la vileza de su linaje, y no todos se ven ‘predestinados’ por la marca clara de dicho ‘origen vil’; por consiguiente nos vemos obligados a poner en tela de juicio comentarios como el siguiente:

“El antihéroe comienza siempre su autobiografía haciendo especial hincapié en su innoble herencia de sangre. Puede variar el grado, la intensidad, pero nunca el hecho mismo de la deshonra hereditaria”.²¹⁷

Nos parece poco afortunada la insistencia con el “siempre” y el “nunca”, que vuelven la afirmación demasiado inflexible (como muchas veces hemos lamentado). Y preguntamos ¿es realmente legítimo elevar esta tendencia de los pícaros a estar marcado por un ‘origen vil’ a la categoría de rasgo característico e imprescindible de las novelas picarescas? Puesto que no se pudo verificar la validez de esta supuesta característica en todas y cada una de las novelas de nuestro *corpus*, creemos que no. Si bien en el caso del primer elemento de la supuesta ‘poética’, la pseudoautobiografía, la confrontación directa con los textos nos permitió hacerlo, podemos otorgarle su categoría de rasgo esencial y operante con la totalidad de los títulos; en el caso presente, el resultado de esa misma confrontación nos impide hacerlo: cuatro novelas (entre quince) no

diferencia de sus predecesores Lazarillo, Guzmán y Pablos, como destaca Avalor-Arce; pues, mientras que éstos desde su nacimiento están marcados por el desprecio social, Estebanillo –por el linaje del lado paterno (la hidalguía)– «no hereda ningún tipo de infamia». (*La Novela picaresca. Concepto genérico, cit.*, pág. 494)

²¹⁷ REY HAZAS, *Poética comprometida, cit.*, pág. 23. Añadía más adelante, acerca de la cuestión del determinismo: “(...) la ‘prehistoria’ picaresca sirve para explicar cabalmente la posibilidad del ascenso ético-social, a partir ya del estigma inicial, que justifica y da sentido a su caída final, vista así como algo lógico e inevitable. Sin embargo, desde un ángulo innovador, más crítico, la ‘prehistoria’ del antihéroe, contrastada con el hecho de que, frecuentemente, éste llega a hacerse pasar por noble, o convertirse en ‘burgués’, aunque de modo pasajero, sirve para demostrar la futilidad del determinismo hereditario, la invalidez del linaje como condicionador del carácter moral y de la clase social, y, de esta manera, censura la ideología establecida que defiende tal sistema de valores. (...) [por donde] Correlato inseparable del linaje vil es la actitud antiheroica del pícaro y su consecuente condición antihonrosa, con lo cual, las autobiografías picarescas incluyen también inevitablemente en su poética el tratamiento de las cuestiones acerca del honor. Y ello, sin duda, porque se presupone que la honra va ligada, asimismo, a la herencia, de igual modo que la deshonra” (*Poética comprometida, cit.*, pág. 25). Por muy seductora que resulte esta idea, y por mucho que cuadre y se adecue a la interesante explicación que proporciona el estudioso, no nos parece suficiente ni legítimo; pues no se da esta dicha circunstancia en la totalidad de los textos que nos ocupan.

cumplen con el supuesto ‘parámetro esencial’, que, por tanto, no tendría por qué ser tenido como tal. Una vez más, sólo apelamos a la objetividad y a los textos mismos para justificar y apoyar la validez de nuestra decisión de dejar fuera de una posible poética de la picaresca el ‘origen vil’ de sus protagonistas y el ‘determinismo’ que llevaría parejo.

II. 3. La estructuración de los relatos mediante el servicio a varios amos

El tercer punto, también mencionado numerosísimas veces por la crítica, es el que tiene que ver con el servicio a varios amos; lo colocaba Lázaro, en su poética para el género, como segundo rasgo fundamental: “la articulación de la autobiografía [el primero] mediante el servicio a varios amos, como pretexto para la crítica”.²¹⁸ Esta fue una idea muy difundida y desarrollada por una gran cantidad de estudios (revelando una vez más, insistimos, esta tendencia a globalizar y retomar conceptos sin molestarse en comprobar su legitimidad con respecto a los textos que se pretende definir); no obstante su amplia aceptación, y como no sorprende ya, las opiniones y puntos de vistas acerca del funcionamiento y fines del supuesto rasgo, difieren unos de otros. La mayoría del tiempo, se quiso ver en la figura de los diferentes amos la ilustración y representación de diferentes tipos sociales, a quienes, generalmente, se pretendía criticar o satirizar; los autores los utilizarían como meros pretextos a la hora de pasar revista a determinadas categorías de la sociedad. Sin embargo, hay quien reconoce y valida el rasgo del *servicio a varios amos* como característico del género, pero rechazando esta misma idea de “pretexto para la crítica”, entre ellos, Alberto del Monte por ejemplo, quien afirma:

“Ahora bien, es más que evidente que ni el ciego, ni el cura, ni mucho menos el escudero son elegidos como representantes de una clase para realizar una crítica social (...)”.²¹⁹

²¹⁸ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., pág. 206.

²¹⁹ Del MONTE, *Itinerario*, cit., pág. 44. Por otro lado, también existen posturas como la de Víctor García de la Concha, que se inclina más bien hacia la combinación de ambos criterios: el servicio a varios amos como pretexto para el repaso a distintas categorías sociales, por una parte, y también como especie de camino progresivo a lo largo del proceso de aprendizaje y formación del personaje; pues sentencia respecto al *Lazarillo* todavía: “¿por qué, precisamente, tantos y tales amos y oficios? Mi propuesta no es disyuntiva respecto a las anteriores tentativas de interpretación y puede conjugarse con cualquiera de ellas –empieza por declarar–. Y bien –prosigue– entiendo que todo obedece al esquema

Según este último, la justificación de esta técnica narrativa es otra bien distinta: los diferentes amos tan sólo constituyen una serie de ejemplos en la escuela de la vida, y así van jalonando el proceso vital del pícaro; lo deja muy claro a propósito del *Lazarillo*:

“Todo la obra es una autobiografía ejemplar, una especie de breviario de preceptos sobre el arte de vivir, con ejemplos que se deducen de las *fortunas y adversidades* de un *moço de muchos amos*”.²²⁰

Así pues, los amos se pondrían al servicio del autor para la creación y desarrollo de la sicología del protagonista, quien crece y evoluciona, sacando lecciones de cada una de sus experiencias vividas con sus distintos amos. Además, en calidad de último testimonio de la difusión y aceptación, más o menos generalizada, de este ‘rasgo constitutivo’ de las novelas picarescas, nos valdremos de la opinión de Oldřich Bělič, quien también subraya esta característica, pero, de nuevo, desde otro enfoque; un enfoque esencialmente centrado en la figura del pícaro como personaje desarraigado²²¹:

prefijado en el triple módulo ternario: a más de diversificar los ‘maestros’ que pudieran configurar la educación de Lázaro en las distintas dimensiones de su personalidad y en los diversos estratos de arraigo en su carácter, aparte de enriquecer la galería de tipos sociales de la época, el autor atiende a que todo quede englobado en la estructura de 3+3+3”. (*Nueva lectura del «Lazarillo»*, Castalia, Madrid, 1981, pág. 119) Respecto a la última apreciación relativa a la cifra 3, sólo apuntar que revela una postura a favor de la idea que sostiene que la novela picaresca sí tiene una organización y unos rasgos y principios de composición claramente definidos (como defendería Bělič, por ejemplo, pero rechazaría Chandler, Bataillon o Valbuena).

²²⁰ Del MONTE, *Itinerario*, cit., pág. 43.

²²¹ En este mismo orden de ideas, aprovechamos para recordar también a Jenaro Taléns, quien opinaba al respecto: “Pues bien, volviendo a la picaresca como género, en el terreno de la forma *exterior* podemos considerar varios recursos en los que tradicionalmente se ha venido basando el análisis comparativo de las diversas obras de la picaresca. Tres son los principales: a) *principio de viaje* (los pícaros van siempre de un sitio para otro; pocas veces los lugares se repiten en la misma obra, y, si lo hacen, es con un sentido de recurrencia formal significativa, como en el Buscón por ejemplo); b) *principio de servicio a varios amos* (aunque aquí lo importante, se trate de varios o de un solo amo, es que con ello se nos da a entender su posición inestable en la sociedad); c) *principio de autobiografía*” (*Novela picaresca y práctica de la transgresión*, cit., pág. 26). Mostrándose algo más sustantivo al menos parece tener en cuenta los casos en que el pícaro se limita a servir a un único amo, lástima que no diera un paso más en su objetividad para barajar también los ejemplos en que no aparecen ninguno. Por otra parte, referente a la principio de viaje, que también menciona Bělič (como veremos en la siguiente cita), apuntar que es un concepto mucho más adecuado a la realidad que ofrecen los textos. Varios son los estudiosos en considerarlo

“El principio del viaje no es, en la novela picaresca, el único principio de composición. Hay otro: el principio del *servicio* (el pícaro es ‘mozo de muchos amos’). Y este también, igual que el primero, tiene una función importante en vista del pícaro. El protagonista de las narraciones picarescas es un individuo que no puede anclar su vida, hallar un punto fijo. Por esto pasa sin cesar de un servicio a otro. El principio del ‘mozo de muchos amos’ tiene, pues, también algo que ver con la tipicidad picaresca (...) Y subrayamos que su función no consiste sólo en ofrecer la oportunidad de pintar distintos ambientes sociales, sino que tienen un papel importante con respecto al propio pícaro. El pícaro, como ya hemos dicho, era juguete de la casualidad. Y los viajes *casuales* y sus consecuencias *casuales* –encuentros *casuales* y servicios *casuales* con amos *casuales*– sirven para expresar esta condición característica de su vida”.²²²

Pues bien, aunque las opiniones sobre el porqué de este tercer rasgo varíen según los críticos, lo que está claro es que es un rasgo generalmente reconocido, con o sin razón, como fundamental en la composición de las novelas picarescas.

No obstante, existe una circunstancia tan evidente como importante que parece haberse obviado en todos estos planteamientos: la ausencia, lógica y natural, del servicio a varios amos en el caso de la picaresca femenina. Como es lógico si nos situamos en contexto, al tratarse de protagonistas mujeres se ve anulado el principio del servicio (así como el del honor en cierta medida, y el de la soledad de alguna

y nosotros mismos lo tendremos en cuenta a la hora de plantear nuestra propia valoración y caracterización del género, pues no parece que se le debe de conceder la importancia que, objetivamente, se merece; volveremos a ello más adelante.

²²² BĚLIČ, *Los principios de composición*, cit., págs. 44, 45. Recordemos que esta fue una idea ya apuntada por Chandler tiempo atrás, pues estimaba: “Nada más voltario que la fortuna del pícaro conducido sin rumbo sobre las ondas caprichosas del azar; mas la textura y materia de la sociedad descrita es en realidad uniforme”. (*La novela picaresca en España*, cit., pág. 39) Sin embargo, recientemente Klauss Meyer volvió a considerar este concepto para rechazarlo rotundamente, exponiendo cómo, “en vez de tomar esta trayectoria como un simulacro fidedigno de lo que solía pasar a un pícaro en el transcurso de su vida en la realidad social, hay que concebirla, antes que nada, como una construcción artística al servicio de la intencionalidad del autor, que en la obra se expresa. De allí resulta que sería erróneo considerar para la definición de la novela picaresca los episodios de la vida del pícaro como regidos por el azar, como a menudo se ha dicho. Son, al contrario, la obra de una invención (o intervención) autorial, en la cual los sucesos narrados, en vez de producirse casualmente ‘en sarta’, evolucionan (en principio) con determinada finalidad uno del otro según el diseño del género en general y la intencionalidad del autor (implícito) de la obra en particular”. (*La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., pág. 27)

manera también, etc.), y se ve reemplazado por el mundo de la seducción, las mayoría de las veces, o por todo tipo de enredos propiamente femeninos. Este es un hecho; pero, por incontestable que sea, parece que no le molestó demasiado a determinados sectores de la crítica pasarlo por alto –sin más–, en algunos casos, o renunciar a la integración de las pícaras dentro del canon para no renunciar al ‘rasgo’, en otros... Afortunadamente éstas no fueron tampoco posturas unánimemente acogidas, o sea que no es un hecho ignorado por todos los críticos, sino que fue observado y tenido en cuenta por algunos. Entre ellos Antonio Rey, por ejemplo, quien se posicionaba frente a esta cuestión de la siguiente manera:

“Ellas van siempre acompañadas (a diferencia de la radical soledad de los pícaros), porque no sería verosímil que recorrieran solas los peligrosos caminos de España. Tampoco son mozas de muchos amos, antes al contrario, dueñas siempre de sus actos, defienden y mantienen su libertad como el mejor don y, en todo caso, son ellas señoras de algunos muchachos, escuderos o rufianes que las sirven (...). Estos varones que las acompañan suelen ser cómplices de sus trapacerías, colaboradores inexcusables de sus trampas”.²²³

Ahora bien, y a pesar de este obstáculo que constituye, desde un principio, la existencia de la picaresca femenina, procedamos, aún así, a la confrontación con las obras de nuestro *corpus* y comprobemos la –no– funcionalidad del procedimiento.

II. 3. a. El servicio a varios amos en el *Lazarillo de Tormes*

Lázaro, a lo largo del relato de su vida que hace a “Vuestra Merced”, menciona nada menos que a diez amos (en siete capítulos), cada uno de ellos determinantes en el desarrollo vital del pícaro, cada uno aportando su lección en la escuela de la vida de Lazarillo, y cada uno sirviendo también de explicación o justificación a la situación presente

²²³ REY HAZAS, *La novela picaresca, cit.*, pág. 34. Recordemos que Rey se ha interesado mucho por el tema de las pícaras, especialmente por la *Pícara Justina*, por tanto era inevitable esta concienciación de la necesidad de tener en cuenta a las protagonistas femeninas para una mejor caracterización de un género en el cual, sin duda alguna, debían de encontrar su lugar.

del protagonista. Podríamos agruparlos en tres bloques, que se corresponderían con diferentes etapas del recorrido del protagonista. El primero, compuesto del ciego, del clérigo y del escudero, cubre los años de la niñez de Lazarillo. Durante este tiempo descubre la crueldad y la falsedad del mundo, a la vez que va aprendiendo a desenvolverse en el mismo. Se trata de una primera fase de aprendizaje particularmente desencantadora y dura. En el segundo, compuesto del fraile, el buldero y el pintor, Lazarillo, más experimentado, deja por un tiempo sus propias artimañas de sobrevivencia para convertirse en espectador de la depravación y vileza de sus amos. En este periodo se colma el famoso “despertar del pícaro”. El tercer y último bloque, compuesto del alguacil, el hombre de justicia y el arcipreste, corresponde a la aparición y desarrollo de Lázaro adulto, ya por fin “hombre de provecho”, armado de las muchas enseñanzas recibidas a lo largo de su vida, que dispone sus propias cartas para el también llevar la mejor vida posible.

1) el ciego: es el primer amo del joven Lázaro. Con él sale de casa de su madre y se encuentra con un mundo duro y falso en el cual tendrá que espabilar y aprender a ingeniárselas para lograr convivir con el malicioso ciego.²²⁴

“En este tiempo vino a posar al mesón un ciego, el cual, pareciéndole que yo sería para adestrarle, me pidió a mi madre, y ella me encomendó a él, diciéndole como era hijo de un buen hombre, el cual por ensalzar la fe había muerto en la de los Gelves, y que ella confiaba en Dios no saldría peor hombre que mi padre, y que le rogaba me tratase bien y mirase por mí, pues era huérfano. Él le respondió que así lo haría, y que me recibía no por mozo sino por hijo. Y así le comencé a servir y adestrar a mi nuevo y viejo amo”. (Tractado primero, págs. 21, 22)

²²⁴ Es otro de los tópicos más recurrentes de la picaresca española, García de la Concha, en el estudio mencionado, dedicado al *Lazarillo*, lo subrayaba al decir: “El inocente Lazarillo del comienzo del relato se convierte en el desengañado Lázaro del tratado VII y en el aún más cínico narrador autobiográfico, porque la vida le ha enseñado cómo los valores que se ostentan –religión, honor, virtud– son muchas veces pura apariencia” (*Nueva lectura, cit.*, pág. 167).

2) el clérigo, cura de Maqueda: agotado por la vida que le hacía llevar el viejo ciego, y sobre todo desgastada ya la relación entre ambos, plagada de engaños y malos tratos, Lazarillo decide vengarse de él, abandonándole inconsciente o medio muerto... Para ponerse a salvo deja la ciudad y se dirige a Maqueda, lugar donde conoce a su segundo amo. Según las propias palabras del pobre Lázaro:

“Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alexandre Magno”. (pág. 46)

En efecto, con este último sufrió peores penas aún que con el primero, en particular por lo que tenía que ver con el comer; pues lo que descubrió con su segundo amo, el cura, fue una avaricia llevada hasta el extremo, por un lado, y por otro, nuevas artimañas para conseguir sobrevivir al hambre que le martirizaba (es lugar común que el hambre agudiza la mente y el ingenio). Así es como cuenta Lázaro su encuentro con el clérigo:

“Cómo Lázaro se asentó con un clérigo, y de las cosas que con él pasó.

Otro día, no pareciéndome estar allí seguro, fuime a un lugar que llaman Maqueda, adonde me toparon mis pecados con un clérigo que, llegando a pedir limosna, me preguntó si sabia ayudar a misa. Yo dije que sí, como era verdad; que, aunque maltratado, mil cosas buenas me mostró el pecador del ciego, y una dellas fue ésta. Finalmente, el clérigo me recibió por suyo”. (Tractado segundo, pág. 46)

3) el escudero: con su tercer amo, la situación sigue empeorando para el protagonista en la medida en que, si bien con los dos primeros no siempre tenía de comer, a este tercero, es el mismo Lazarillo quién tiene que proporcionarle el sustento. Además, y sobre todo, resulta ser un personaje clave en la novela por introducir al pícaro en el falso mundo de las apariencias –que hay que mantener a toda costa–, y hacerle así descubrir las reglas y códigos que le imponía, en esa sociedad hipócrita, su condición de hidalgo. Por ende, si con el cura se trataba el tema de la avaricia (incluso de la todavía más vergonzosa avaricia de un hombre de la iglesia), mediante la figura del escudero asoma claramente el tema, tan

debatido, criticado y defendido, del honor, la honra, y este mundo de las apariencias (tan importantes para Bataillon y Molho por ejemplo)²²⁵. Se encuentra como sigue:

*“Cómo Lázaro se asentó con un escudero, y de lo que le
acaeció con él
Andando así discurriendo de puerta en puerta, con harto
poco remedio, porque ya la caridad se subió al cielo, topóme
Dios con un escudero que iba por la calle con razonable
vestido, bien peinado, su paso y compás en orden. Miróme, y
yo a él, y dijome:
– Muchacho: ¿buscas amo?
Yo le dije: – Si, señor
– Pues vente tras mí –me respondió– que Dios te ha hecho
merced en topar conmigo. Alguna buena oración rezaste hoy.
Y seguíle, dando gracias a Dios por lo que le oí, y también
que me parecía, segun su hábito y continente, ser el que yo
había menester. Era de mañana cuando este mi tercero amo
topé”. (Tractado tercero, pg. 71, 72)*

4) el fraile de la merced: tras la huida del escudero, Lazarillo se encuentra solo, y por primera vez, hecho no poco sorprendente, es el amo quien abandona al criado. Ante la situación, las vecinas, para proporcionarle alguna ayuda al joven, le mandan hablar con un fraile a quien podría servir; lo cual hace Lázaro, aunque aguantará en esta compañía muy poco tiempo.

*“Cómo Lázaro se asentó con un fraile de la Merced, y de lo
que le acaeció con él
Hube de buscar el cuarto, y éste fue un fraile de la Merced,
que las mujercillas que digo me encaminaron. Al cual ellas le
llamaban pariente. Gran enemigo del coro y de comer en el
convento, perdido por andar fuera, amicísimo de negocios
seglares y visitar. Tanto que pienso que rompía el más
zapatos que todo el convento. Éste me dió los primeros
zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días.
Ni yo pude con su trote durar más. Y por esto y por otras
cosillas que no digo, salí dél”. (Tractado cuarto, pág. 110,
111)*

²²⁵ Francisco Carrillo también hacía hincapié en ello y comentaba al respecto: “Si escogemos al *Lazarillo* como ejemplo, la acción de los personajes en relación con el contexto está sintetizada en el clérigo de Maqueda y el escudero que son reflejos del clero y de la nobleza, pero por su impostura, ni el clérigo ni el escudero son aristócrata, por su espada inútil y sus falsas posesiones. (...) El pícaro tiene una motivación personal, los demás sólo tienen la motivación social del qué dirán” (*Semiolingüística*, cit., pág. 154). Vemos además, cómo, de alguna manera, sostiene también la idea según la cual los amos servirían como figuras representantes de una categoría social a criticar.

5) el buldero: con este quinto amo nuestro pícaro descubre el mundo del engaño más descarado. En efecto, se acaba asentando con un buldero que iba viajando para vender una bula, usando todo tipo de artimañas para conseguirlo; de allí que la supuesta ‘lección’ o ‘denuncia’ –según se quiera ver– plasmada a través del buldero es tan triste y desengañadora como las anteriores: toda invención y/o mentira vale para sacar provecho de la gente; ya no importan la religiosidad ni la honestidad, sólo las ansias de dinero y poder. Así es como nos presenta Lázaro a su quinto amo:

*“Cómo Lázaro se asentó con un buldero, y de las cosas que con él pasó
En el quinto por mi ventura di, que fue un buldero, el más desenvuelto y desvengonzado y el mayor echador dellas que jamás yo vi ni ver espero ni pienso que nadie vio. Porque tenía y buscaba modos y maneras y muy sotiles invenciones”.*
(Tractado quinto, pág. 112)

6) el maestro de pintar panderos: a este sexto amo sólo lo menciona escuetamente el pícaro, especificando que con él también padeció lo suyo:

“Después desto, asenté con un maestro de pintar panderos para molelle los colores, y también sufrí mil males”.
(Tractado sexto, pág. 125)

7) el capellán: después del poco tiempo pasado con el maestro de pintar panderos, Lázaro conoce a un capellán que le prepara para el oficio de pregonero, dándole todo lo necesario para salir a vender agua por la ciudad; actividad esta que practica nuestro pícaro hasta haber ganado lo suficiente como para comprarse ropa algo más presentable e intentar mudar de situación.

“Siendo ya en este tiempo buen mozueto, entrando un día en la iglesia mayor, un capéllan de ella me recibió por suyo. Y púsome en poder un asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la ciudad. Éste fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida, porque mi boca era medida. Daba cada día a mi amo treinta

maravedís ganados, y los sábados ganaba para mí, y todo lo demás, entre semana, de treinta maravedís”. (Tractado sexto, pág. 125)

8) el alguacil: finalmente, cuando Lazarillo ya se vio “*en hábito de hombre de bien*” –según sus propias palabras– consigue colocarse al servicio de un alguacil. Sin embargo, y una vez más, su estancia con él fue corta, por parecerle este oficio demasiado peligroso.

*“Cómo Lázaro se asentó con un alguacil, y de lo que le acaeció con él
Despedido del capellán, asenté por hombre de justicia con un alguacil. Mas muy poco viví con él, por parecerme oficio peligroso. Mayormente, que una noche nos corrieron a mí y a mi amo a pedradas y a palos unos retraídos. Y a mi amo, que esperó, trataron mal; mas a mí no me alcanzaron. Con esto renegué del trato”. (Tractado séptimo, pág. 127)*

9) el arcipreste: al fin y al cabo, con el aspecto ya mejorado, acaba nuestro protagonista, ya crecido, por lograr un “*oficio real*”: el de pregonero. En estas circunstancias es cuando se coloca con su último amo, quien además de proporcionarle trabajo, le casa. Con este aprenderá Lázaro a dejar de lado su honor para sacar el mayor provecho posible de lo que le ofrece la situación. Este final, para Lazarillo, es una verdadera culminación en la vida.

“En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de San Salvador, mi señor, y servidor y amigo de vuestra merced, porque le pregonaba sus vinos, procuró casarme con una criada suya. Y visto por mí que de tal persona no podía venir sino bien y favor, acordé de lo hacer. Y así me casé con ella, y hasta agora no estoy arrepentido”. (Tractado séptimo, pág. 130)

Además, notemos de paso los parecidos entre la actitud de nuestro pícaro y la de su madre; al principio de la novela ésta se inclinaba por “arrimarse a los buenos” para salir adelante, y al final de la misma el hijo repite el esquema.

La funcionalidad del rasgo del servicio queda aquí clara e indudable; por ende, en este primer caso validaríamos el rasgo.

II. 3. b. El servicio a varios amos en el *Guzmán de Alfarache*

De la misma manera, la primera parte del relato de Guzmán está jalonada de varios amos, que también participan de la experiencia vital de nuestro segundo pícaro; en ella el protagonista nos cuenta las aventuras, o desventuras, que le ocurrieron con cinco amos distintos.

1) el ventero: a los pocos días de haberse ido de su casa, y tras haber padecido sus primeros infortunios, Guzmán conoce a su primer amo: el huésped de la venta donde había pasado la noche. Al no tener el jovenzuelo con qué pagar su corta estancia, un arriero que allí se encontraba, decide hacerse cargo de ello y al hilo de las conversaciones de los allí presentes se viene a descubrir la situación presente del pícaro: “*va huyendo de casa de su padre o de su amo*”; ante semejante tesitura, el ventero le ofrece a Guzmán quedarse en su servicio:

“Díjome el huésped:

– Oyes, mozuelo, ¿quieres asentar a soldada conmigo?

No me pareció para de presente malo; aunque se me hacía duro aprender a servir habiendo sido enseñado a mandar. Díjele que sí.

– Pues entra y quédate, que no quiero me sirvas de otra cosa más que en dar paja y cebada, teniendo buena cuenta con cada uno a quien le dieres.

– Harélo– le respondí.

Y así me quedé por algunos días, comiendo sin tasa y trabajando con ella por pasatiempo; que hasta las noches, cuando venían los arrieros, todo lo restante con pasajeros no era de consideración”. (Cap.1. II. I. pág. 270)

2) el cocinero: considerando su situación y la de quienes tenía alrededor, Guzmán abandona rápidamente a su primer amo “*porque, al fin, era mozo de ventero, que es peor que de ciego*”. (pág. 274)²²⁶ Así pues, tomando como ejemplo a los demás “ganapanes”, procura sobrevivir pidiendo limosnas e rápidamente se empieza su iniciación en el mundo de los pícaros: robos, engaños, trampas y mentiras, etc. Al cabo

²²⁶ Clara alusión al *Lazarillo*. Las referencias, de todo tipo, entre los distintos componentes de la serie son frecuentes en la picaresca; volveremos a ello más adelante.

de un tiempo, y ya en Madrid, un conocido suyo, despensero, le presenta a su amo y le coloca como “*sollastre o pícaro de cocina*” (pág. 299). Así es como Guzmán nos cuenta su encuentro con su segundo amo, el cocinero:

“Llevóme al señor mi amo, que ya nos conocíamos. Cuando allá llegué, como si fuera la primera vez que nos viéramos, me dijo con mucho toldo:

– Bien, ¿qué dices agora poco ropa? ¿A qué bueno por acá el caballero de Illescas? ¿Es menester algo? ¿Vienes a estar conmigo?

– Yo estuve mal considerado, que, cuando le vi comenzar con el tono tan alto, había de volverle las espaldas y dejarlo con su razón y la mosca, que es verano. Embacéme, sin saber qué responder, mas como a otra cosa no iba, le dije:

– Sí, señor.

– Pues entra conmigo, que si haces el deber –me dijo– no perderás en ello”. (Cap. 5, II. I. págs. 300, 301)

3) el capitán: Guzmán permanecerá con el cocinero hasta que éste le despide por sorprenderle intentando estafar a un escudero vendiéndole mercancías por otras. Vuelve entonces a su condición de pícaro, pasa por Toledo y otras ciudades hasta llegar a Almagro, donde, no pudiendo sustentarse más, asienta como soldado en una compañía y sale con ella hacia Italia:

“Vi que no la podía sustentar. Di en servir al capitán mi señor, de quien poco antes había sido compañero. Hícelo con el cuidado que al cocinero. Mandábame con encogimiento, considerando quien era y que mis excesos, la niñez y mal gobierno de mocedad me habían desbaratado hasta ponerme a servirle, y estaba seguro de mí no haría cosa que desdijese de persona noble por ningún interese. Teníame por fiel y por callado, tanto como sufrido; hízome tesorero de su secreto, lo cual siempre le agradecí”. (Cap. 10, II. I. pág. 364)

4) el cardenal: al llegar a Italia, a Génova, el capitán despide a nuestro protagonista, quien entonces se pone a buscar a unos familiares suyos. Estos, una vez encontrados, le gastarán una pesada broma que determina a nuestro protagonista a huir hacia Roma. Por una temporada vuelve a juntarse con ladrones y mendigos, fingiéndose enfermo para

sacar más limosnas. Pero, tras una sucesión de desventuras, Guzmán regresa a Roma y sigue con su engaño de la pierna infectada, en esta ocasión en la misma puerta de un cardenal, quien apiadándose de él, le abre su casa y ordena su cura. Al final, una vez sano (o a mejor decir una vez llegado el final del engaño) entra al servicio del cardenal:

“El buen cardenal, a quien sólo caridad movía, les dijo:

– En seis o en diez, cúrese como se ha de curar, que yo mandaré proveer lo necesario.

Con esto los dejó y se entró en el otro aposento. Esto me alentó y, como si de otra parte me trajeran el corazón y me lo pusieran en el cuerpo, así entonces lo sentí, que aún hasta en este punto no estaba fiado de aquellos traidores. Temía no dieran alguna vuelta, dejándome perdido; mas ya con lo que allí trataron en mi presencia quedé alegre y consolado. [...]

Con esto sané de la enfermedad y, cuando pareció a los cirujanos tiempo, se despidieron, siendo de su poco trabajo mucho y bien pagados, y a mí me mandaron hacer de vestir y pasar al cuartel de los pajes, para que, como uno dellos, de allí adelante sirviese a su señoría ilustrísima”. (Cap. 6, III. I. pág. 428)

5) el embajador de Francia: tras haber estado una temporada relativamente larga al servicio del cardenal, Guzmán, cuya afición para el juego y la mala vida se imponía a todo lo demás, termina abandonando la casa de su amo, quien ordenó, previamente, que se le echara un tiempo con fin de darle una lección y corregir sus malas inclinaciones. Finalmente, aunque el cardenal mandó llamar a Guzmán en distintas ocasiones, éste se opone rotundamente a volver en su servicio, prefiriendo la libertad que le proporcionaba su condición de mendigo pícaro, hasta que encuentre al embajador de Francia²²⁷:

²²⁷ Ese es otro tópico de la picaresca: apología de la libertad y rechazo al trabajo. Se entiende la vida de los pícaros como una vida dulce, libre de ataduras, envidiable por la ausencia de obligaciones, y aunque tampoco se adecua realmente con la totalidad de las novelas españolas que forman este género, sí se ha comentado en más de una ocasión. Además, como es sabido, los referencialistas (especialmente) veían en esta característica del pueblo español (su aversión al trabajo manual motivada por las cuestiones de honor y honra) uno de los principales motivos del nacimiento de este nuevo y distinto género.

“Entré a servir al embajador de Francia, con quien monseñor, que está en gloria, tuvo estrechas amistades, y en su tiempo gustaba de mis niñerías. Mucho deseaba servirse de mí, mas no se atrevió a recebirme por el amistad que estaba de por medio. En resolución allá me fui. Hacíame buen tratamiento, pero con diferente fin; que monseñor guiaba las cosas al aprovechamiento de mi persona y el embajador al gusto de la suya, porque lo recibía de donaires que le decía, cuentos que le contaba y a veces de recaudas que le llevaba de algunas damas a quien servía

No me señaló plaza ni oficio: generalmente le servía y generalmente me pagaba. Porque o él me lo daba o en su presencia yo me lo tomaba en buen donaire. Y hablando claro, yo era su gracioso, aunque otros me llamaban truhán chocarrero.” (Cap. 10. III. I. págs. 464-465)

Bien podemos, entonces, confirmar que la característica que consiste en el servicio a varios amos sigue vigente en esta primera parte del *Guzmán*, aunque también es verdad que el número de ellos, en comparación con los de la obrita anónima –proporcionalmente, con la extensión de los dos relatos– ha ido decreciendo.

Sin embargo, este descenso resulta mucho más marcado en la segunda parte de la novela ya que tan sólo mencionará Guzmán a un par de amos, el embajador de Francia, como continuación de su discurso de la primera parte, y una señora viuda, quien marcará su destino y el principio de su fin:

1) la señora amiga del fraile en Sevilla. Tras haber pasado una temporada larga con el embajador, una desventura obliga a Guzmán a salir de Roma: una mujer, a quien solicitaba el embajador por medio de nuestro protagonista, decide salvaguardar su honra gastando a Guzmán una burla humillante que no tarda en ser comentada por toda la ciudad. Reanuda entonces con sus amigos ladrones, su vida itinerante y sus malas inclinaciones para intentar sobrevivir; hasta regresar a España, donde, tras haberle ocurrido todo tipo de nuevas desventuras, después de haber estudiado e incluso de haberse casado, vuelve Guzmán a entrar al

servicio de una señora, amiga del fraile a quién engañó, junto a su madre, en Sevilla. Ésta será la última vez que estaría Guzmán al servicio de alguien puesto que tras el robo que intentó hacia aquella señora, fue condenado a la cárcel y luego a galeras.

“[...] y no fue sólo este daño el que hice; mas otro mayor se siguió, que fue dejarle falida la opinión. A lo menos pudiéralo quedar, cuando tan bien zanjada no la tuviera. Que instrumento había yo sido y causa tuve dada de harto perjuicio contra su buena reputación. Asentóme con aquella señora, creyendo de mí que la sirviera con toda fidelidad según pudo presumirse de los actos que mostré de tanta perfección. Diome mucho crédito con el abundante caudal del suyo. Recibíome con voluntad en su servicio, fióme su hacienda y familia, diome un muy honrado aposento, regalada cama y todo servicio. Acaricióme, no como a criado, mas como a un deudo y persona de quien creía que le haría Dios por mí muchas mercedes. Pedíame algunas veces le rezase un Avemaría por la salud y buen suceso de su esposo. Respondíale a todo como un oráculo, con tanta mortilicación, que le hacía verter lágrimas”. (Cap. 7, III. II. pág. 477)

Con todo, y a pesar del evidente aminoramiento del supuesto rasgo, sí lo validamos en este segundo caso también.²²⁸

²²⁸ Al respecto comentaba acertadamente Fernando Cabo (tratando el caso del ‘servicio a varios amos’ en el *Guitón Onofre*): “No hace falta insistir en la importancia que tal motivo tenía en las obras inaugurales de la picaresca. En el *Lazarillo* era, sin duda alguna, su principal elemento estructurador, quizá por su relación histórica con la sátira menipea. En el *Guzmán*, sin embargo, la importancia de los amos había decrecido considerablemente. El pícaro no abandonaba su tierra y familia impelido por alguien que lo solicitase como criado, ni tampoco posteriormente iba a reducir sus andanzas a las experimentadas a la sombra de un amo. Incluso, en segunda la parte, no así en la continuación apócrifa, abandona esa actividad siempre que excluyamos sus atenciones al cómitre de la galera, al dejar el servicio del embajador francés en Roma. Es indudable, por tanto, que la desigualdad es la nota característica de la importancia del ‘servicio a amos’ tanto en las obras iniciales como en las que desarrollarán mas tarde la serie: piénsese, por ejemplo, en la diferencia que separa las narraciones con una pícaro como protagonista, donde el servicio propiamente dicho casi desaparece, de otras como Alonso, mozo de muchos amos.” (Biblioteca Virtual Gonzalo de Berceo, Edición de *El Guitón Onofre* a cargo de Fernando Cabo Aseguinolaza, Biblioteca Riojana, Nº. 5, Gobierno de La Rioja, Logroño, 1995). Para comprobar si es real la susodicha “desigualdad”, sigamos rastreando el supuesto rasgo en el resto de títulos que integran y forman la serie.

II. 3. c. El servicio a varios amos en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo

El autor de esta primera continuación del exitoso *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en su voluntad de aparecer como tal, y asimismo de adscribirse al canon que estaba germinando (y que con el, de hecho, se empezó a afianzar más aun), se vería obligado a adaptarse, de algún modo, a su predecesor y modelo, por una parte, y a las aparentes ‘características estéticas’ que, aunque sea intuitivamente, presentaban tanto éste como el *Lazarillo*. Por consiguiente, por ser el ‘servicio a varios amos’ un rasgo fácil de identificar y reproducir, Mateo Luján no deja de hacerlo, y nos presenta, a lo largo de su discurso, a diferentes amos, nueve en total:

1) el embajador de Francia; al retomar el discurso del *Guzmán* original más o menos donde terminó, el primer amo del cual tengamos constancia en la obra de Luján es el embajador:

“En casa del embajador, aunque tenía entretenimiento, pero no tenía contento, (...). Íbame resolviendo de mudarme de allí...” (pág. 115, Cap. I. I)

2) mayordomo de un clérigo: no obstante, al encontrarse cada vez menos conforme y contento con el trato recibido en casa del mismo, emprende su salida, hasta encontrarse en el camino con un grupo de personas, entre los cuales un clérigo que le prestará especial atención.

“Muchas otras cosas dijo el clérigo, las cuales no refiero porque yo las escuchaba de mala gana (...). Echólo de ver mi nuevo amo, y empezándoseme a aficionar por lo que había visto que mostré de atención a la conversación que llevaban, mandó que me trujesen a caballo en una acémila que llevaba poca carga, que no fue para mí poco consuelo”. (pág. 149, cap. III, I)

3) “recadero de cárcel” (en boca de Gonzalo Sobejano): como otras tantas veces en la picaresca española, las travesuras de nuestro protagonista le llevan directamente a la cárcel, donde tendrá por bueno

emplearse, para pasar menos calamidades, en el servicio de dos presos. Así fue su encuentro:

“Pero la cárcel de Vicaría es un juicio abreviado y hay de todas suertes de gentes. Deparome Dios allí dos españoles, el uno capitán reformado, natural de Sevilla, y el otro cordobés, gente que tenían fuera de la cárcel quien les proveía bien lo necesario. Eran marquesones, gente de lo de Dios es Cristo, de entuición y la valentona; tenía cada uno su pensionaria que le regalaba y le traía limpio como el copo de la nieve. Quisieron saber mi desgracia, y creyeron lo que les referí, y así gustaron que les sirviese; con esto tenía qué comer, que no fue poco consuelo, y el ver padecer tantos allí, porque al fin mal de muchos, gozo es. (...) porque la buena obra que hacían mis amos de la cárcel cesó...” (págs. 233, 234 y 241, cap. VII, I)

4) pinche de cocina para el cocinero del virrey, [*“que a la sazón era el gran conde de Miranda”* (pág. 257)]: una vez libre, el pícaro se vuelve a encontrar sin rumbo, ni amo, ni sustento, hasta toparse con un criado de la casa del virrey, quien le quiso presentar al cocinero que, a la sazón, buscaba un pinche. Con él, aprovecha la ocasión para regresar a España:

“El cocinero quería gente que le siguiese (...) Holgóse de verme tan plático y diligente, y en pocos días vino a poner a mi cargo casi todo el peso y cuidado de la cocina, que le parecía que podía gobernar su vicaría y substitución”. (pág. 258, cap. VIII, I)

5) tres jóvenes, hijos de vecino de Madrid. Una vez en su país, pasa por Montserrat y se encamina hacia Alcalá, donde se coloca al servicio de tres estudiantes. Recordemos que, a la sazón, que la presencia de representantes de la vida estudiantil es lugar común, a estas alturas, en nuestro género:

“Asenté con tres hijos de vecino de Madrid, que de ordinario son gente desenvuelta, como criada en la corte; el uno se preciaba mucho de galán de monjas y tenía su devoción (...) No me quiero alargar en mayor digresión, aunque es tanta la perdición destos tiempos que merecía libro entero, y vuelvo a mi amo, que no había quien le sacase de entre redes (...) (pág. 334) Los otros dos amos que me quedaron, demás que no querían ver libro, ni atender, como yo mismo, a lo que

habían venido a la universidad, jamás se les caían las guitarras de las manos...” (págs. 329-341, caps. VI y VII, II)

6) dos caballeros italianos, en dos momentos distintos, uno tras otro (que ya contabilizan los nueve amos que anunciamos); tras abandonar sus estudios se dirige a Madrid y allí entra de paje al servicio, de un caballero italiano:

– el primero, don Carlos Carli

“Yo hallé quien me diese librea de paje para este camino, porque toda la corte estaba aprestándose para esta jornada y se daban muchas y muy buenas libreas, y aun no se hallaban tantos criados como era menester. Un caballero italiano, que se llamaba don Carlos Carli, estaba cerca de mi posada; fácilmente nos concertamos...” (pág. 359, cap. VIII, II)

– el segundo, Fernando Espínola

“Salíme a la plaza de los Herradores a buscar si por suerte me podía acomodar. (...) Volvióme mi ventura con otro caballero italiano, llamado don Fernando Espínola. (...) Díóseme librea hartó a mi gusto, sombrero (...) Empecé también a privar con mi amo por el lenguaje italiano que me había quedado...” (págs. 512, 513, cap. VII, III)

A la luz de lo dicho, pues, resulta perfectamente legítimo, aquí también, aceptar el rasgo del servicio como característico de la novela; pero recordando que al tratarse de una continuación no sorprende mucho, ni se hace especialmente revelador.²²⁹

²²⁹ En este sentido, y acertadamente, comentaba Gonzalo Sobejano: “En resumen, Luján prosigue la historia del pícaro conformándose en buena parte a las pautas del primer *Guzmán*. Éste, que había sido en la obra de Alemán un mozo de varios amos (como Lazarillo) aumentado de un pícaro propiamente tal (vagabundo, esportillero, sollastre, ladrón, falso galán, mendigo diestro) continúa en la obra de Luján moviéndose en la misma esfera y es, sucesivamente, criado de un embajador, vagabundo, mayordomo de un clérigo, ladrón, recadero de la cárcel, pinche de cocina, mendigo, criado de tres estudiantes, paje de dos caballeros, comediante, ladrón, prisionero y galeote. Jamás llega este Guzmán Lujanesco al señorío ni a la riqueza, ni a los negocios en grande, como tampoco a intentar seriamente una carrera ni a cometer hurtos brillantes que pudieran constituirle en ladrón famosísimo. Una librea de paje le es suficiente para ostentar una vanidad puramente vestuaria, trivial. Su papel en toda la obra puede resumirse en dos facetas: la de subordinado (sea a un señor, sea a una mujer) y la de ladrón (ladrón de dineros que alguien ha puesto ya en su mano o de capas al alcance de ella). Tal había sido también el Guzmán primero: criado y ladrón, es decir, un Lazarillo pervertido y bribiático. Luján no le saca de

II. 3. d. El servicio a varios amos en *El Guitón Onofre*

Como bien observa Cabo, “el segundo motivo clave en la articulación del *Guitón* es el ‘del servicio a amos’ ”; aunque no nos parece tan relevante el procedimiento como en otros títulos. En total no contamos, en realidad, con más de dos ‘verdaderos’ amos, el sacristán del principio, y más adelante el buen estudiante:

“En este ínterin, vino de Sigüenza a Palazuelos un sacristán de la iglesia mayor a hacer cultivar unas heredades de una su capellanía, y acertó a posar en mi casa, que era de las mejores; y, como me viese vivo y al parecer de buen ingenio, rogó a mi tutor me dejase ir con él para servirle. (...) Rodrigo Serbán se lo concedió y dijo me enviaría en haciéndome de vestir.” (pág. 352) 10

“El señor don Diego, que así se llamaba el estudiante, se agradó en extremo de mi conversación y no me dejó salir de su aposento. (...) Con todo eso, le agradecí mucho la merced que me hacía de recibirme por suyo, porque desde luego comencé a ser su gran privado.” (págs. 368, 369) 198+
“quiero que te estés conmigo y que, pues eres estudiante, me sirvas y se gaste el tiempo”. (pág. 202, 203).

Y decíamos ‘buen estudiante’ porque tras haberlo despedido, su piedad le moverá a buscar de nuevo a nuestro *guitón* para que vuelva en su servicio:

“Apenas hube salido de la calle, cuando me encontré un criado de don Diego, mi amo, que casi andaba en mi busca. Que como caballero con sentimiento de mi daño y arrepentido de haberme desamparado, había mandado que me volviese a servirlo, que lo hice yo de mil amores, porque era tan bueno, que aun decir no lo oso.” (pág. 374)

Apoyándose en este caso concreto, en buena medida, pero también al observar la estructuración misma del texto y la evolución vital del protagonista según los amos, Fernando Cabo arguye una interesante reflexión que escucharemos a modo de conclusión:

ahí, pues las novedades que introduce en su *curriculum vitae* (preso, estudiante, comediante y galeote) o estaban anunciadas en la «Declaración» del *Guzmán* primero o podían preverse fácilmente, excepto el avatar de comediante, que parece un capricho del abogado valenciano”. (*De la intención y valor del "Guzmán de Alfarache"*, Gonzalo Sobejano, © Cervantes Virtual).

“*El Guitón Onofre*, en este sentido, refleja bien cuáles son sus principales influencias. De un lado, presenta un inicio muy ligado al servicio de amos. El abandono de Palazuelos y la casa de don Rodrigo Serbán se produce ante la propuesta del sacristán seguntino de tomarlo como criado cuando pasa inopinadamente por el lugar. No cabe más que recordar el conocimiento de Lázaro y el ciego. Y no es la única similitud. Si consideramos a Inés como especie de primer amo de Onofre, y hay aspectos de la relación entre ambos que permiten hacerlo así, observaremos que son tres los amos a quienes el guitón sirve, del mismo modo que eran tres los amos que sobresalían de la lista de nueve a los que había servido Lázaro. No parece muy aventurado afirmar, como se puede constatar en algunas de las notas del texto, que muchos de los rasgos que caracterizan a quienes sirve Onofre están tomados casi literalmente de los tres primeros tratados lazarescos. Y no sólo eso. También la íntima interrelación y la evolución que marcaban el contacto del mozo de ciego con sus amos se ven reflejadas en el texto de Gregorio González. La convivencia con los distintos amos le sirve a Onofre de escarmiento y enseñanza en diversos asuntos, sobre todo en la necesidad de aprender a valerse por sí mismo, como anteriormente le había servido al famoso destrón su trato con el ciego, el clérigo y el escudero. Pero, cuando Onofre es abandonado por don Diego, deja definitivamente su carrera de criado y se dedica a salir adelante por sus propios medios. Es en ese momento cuando más claramente sigue el ejemplo guzmanesco, del que ya se percibía la huella a través del parecido que en algunos aspectos, en especial la aparente bondad, guardaban don Diego y el cardenal alemaniano. Surge entonces un nuevo motivo cuya formulación está ya inequívocamente en el *Guzmán: la vida libre*”.²³⁰

Una vez más, pues, damos por bueno el rasgo; y seguimos con el rastreo del mismo en obras posteriores.

II. 3. e. El servicio a varios amos en *La Pícaro Justina*

Como ya quedó apuntado, al tratarse de picaresca femenina, evidentemente, el elemento estructural que consistía en el servicio a varios amos se derrumba y desaparece. Partiendo de esta base, y aun reconociendo el hecho de que “resulta indiscutible que su autor respeta,

²³⁰ CABO, *El Guitón Onofre*, cit., pág. 26.

grosso modo, la configuración esencial del género en el que se inscribe: (...), [no obstante, añade] los cambios son de bulto y de rigor, pues se suprimen algunos de los requisitos fundamentales de la poética en cuestión, a la vez que se agrandan desproporcionadamente otros: el servicio a varios amos, por ejemplo, queda absolutamente erradicado desde el momento en que el personaje central elegido es una mujer,...”²³¹

En un primer momento la actividad de nuestra protagonista consiste en ayudar a sus padres en el mesón familiar. Tras su muerte, sale en su primera romería y empiezan sus aventuras. En un primer momento las andanzas que relata la pícara son anecdóticas, historias que le van sucediendo durante sus salidas, y si está claro que casi siempre hay hombres de por medio, todavía tiene más protagonismo la actividad de romera de Justina. Cuenta una sucesión de historias de engaños, robos, viajes, ya sea a expensas de hombres, o gracias a su ayuda y colaboración tras haber quedado prendado de la pícara. Por tanto, lógicamente, tenemos que invalidar el rasgo del servicio a varios para con la novela del médico López de Úbeda, ya que, en boca de Bič Oldřich y a modo de conclusión:

“Con ella entra en el género la mujer, y este hecho tiene sus consecuencias. No solamente en el sentido de que se rompe la fingida identidad entre el autor y la protagonista. El hecho de que la protagonista sea mujer limita en cierta medida el uso del principio del servicio. Las condiciones de la época imponían a la mujer ciertas limitaciones, aunque se tratara de una mujer al margen de la sociedad. En la *Pícara Justina*, pues, el principio del servicio a muchos amos se halla forzosamente reducido”.²³²

Partiendo de esa premisa, entonces, más que los amos los que van a servir para la estructuración del relato vienen a ser las romerías y los hombres. En efecto, cuando a un pícaro siempre le quedaba servir para poder sobrevivir, a una pícara siempre le quedarían sus armas de mujer, con las cuales también sonsacar lo que quieran o necesitan en cada momento de su vida. El matrimonio o el amancebamiento sustituyen al

²³¹ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXVII.

²³² BĚLIČ, *Los principios de composición, cit.*, pág. 71.

‘servicio a varios amos’, y acaban siendo, en la picaresca femenina, el modo de buscarse la vida de las protagonistas. Por consiguiente, si admitimos a estas pícaras como pertenecientes al género, no podemos validar el rasgo del servicio sin caer en una clara contradicción; parece forzoso elegir.

II. 3. f. El servicio a varios amos en el *Buscón*

A medida que vamos avanzando en nuestra confrontación nos vamos dando cuenta de cómo las supuestas características empiezan a incumplirse con cada vez más frecuencia; en lo relativo a los amos, el *Buscón* sólo hace referencia a uno, quien además, antes que su amo es, en realidad, su amigo y compañero de clase en la escuela; lo cual marca otra diferencia con respecto a los pícaros anteriores y a las relaciones que podían mantener con sus diferentes amos. El caso de Pablos, por tanto, no puede equipararse con los demás; escuchémosle:

1) don Diego Coronel

“Determinó, pues, don Alonso de poner a su hijo en pupilaje, lo uno por apartarle de su regalo y lo otro por ahorrar de cuidado. Supo que había en Segovia un licenciado Cabra, que tenía por oficio el criar hijos de caballeros, y envió allá el suyo, y a mí para que le acompañase y sirviese.” (Cap. 3, I. pág. 98)

Éste es el único amo de Pablos, aunque lo seguirá sirviendo en distintos lugares y momentos a lo largo del discurso de su vida. Por ejemplo, después de haber sido rescatados de la pensión del licenciado Cabra, el padre de don Diego Coronel decide mandar a su hijo a estudiar a Alcalá, y allí todavía Pablos sigue sirviéndole:

“Pasáronsenos tres meses en esto, y, al cabo, trató don Alonso de enviar a su hijo a Alcalá, a estudiar lo que le faltaba de la Gramática. Díjome a mí si quería ir, y yo, que no deseaba otra cosa sino salir de tierra donde se oyese el nombre de aquel malvado perseguidor de estómagos, ofrecí de servir a su hijo como vería.” (Cap. 4, I. pág. 113)

Con todo, ni consideramos oportuno validar el rasgo, ni invalidarlo del todo; pues hay servicio sí, aunque no a varios sino a un único amo. Además, es importante tomar en consideración otro hecho importante: el papel que adquiere dicho personaje en el diseño del autor. Pues mediante la figura de Don Diego Coronel Quevedo plasma sus ideas maestras, su preocupación principal, lo que le empuja y mueve a escribir una novela picaresca. Esto es, la transmisión de esta obsesión por los estatutos de la limpieza de sangre, la problemática de las apariencias y la práctica de la usurpación social, y el consiguiente advenimiento de determinada clase de personas.²³³ Por consiguiente, se rompe totalmente la dinámica anterior, y el único amo representado pasa a ser, en realidad, el representante e ilustración de la situación que el escritor pretende denunciar y satirizar desde su perspectiva aristocrática. De esta manera, y como bien explica Agustín Redondo:

“Pablos y don Diego Coronel simbolizan las dos fases del asedio a la nobleza por parte de los conversos. Pablos representa el intento de encumbramiento y don Diego la incorporación lograda. Por lo que hace al primero, la infamia de sus orígenes lo condena irremisiblemente a la vileza y sus esfuerzos por negar la sangre y venir a ser caballero no pueden conducirle sino al fracaso y al castigo infamante. Con respecto al segundo, don Francisco tiene que presentar el caso de una manera más solapada, pues ya hay muchos nobles como don Diego, pero la parodia le da al autor la posibilidad de poner de relieve la importancia del tema y hace admisible el castigo simbólico de Coronel”.²³⁴

²³³ Comenta al respecto Agustín Redondo: Para don Francisco, el dinero está estrechamente relacionado con el negocio y las actividades de ese embrión de pre-burguesía urbana (oficiales, mercaderes y cambios) constituida en gran parte por conversos. Y estos cristianos nuevos tratan de incorporarse a la casta aristocrática, intentan adquirir honra, hacerse pasar por hidalgos o sea por cristianos viejos. Amenazan pues la estructura social y están inficionando a la nobleza. (...) Quevedo, defensor de la sociedad aristocrática tradicional, estima que la casta dominante ha de conservar su integridad, su limpieza y sus valores auténticos” (“Del personaje de don Diego Coronel a una nueva interpretación de «El Buscón»”, *Actas del V congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1974, pág. 699-712, pág. 709). Aunque volveremos a ello más adelante, notemos hasta que punto el compromiso ideológico, motor en el desarrollo del género picaresco, queda patente.

²³⁴ REDONDO, *Del personaje de don Diego Coronel*, cit., pág. 710. Por otra parte, conviene recordar que esta comprensión y valoración de la figura del único amo de Pablos fue, durante mucho tiempo, distinta: se veía en ella más que nada la mera contraposición a la del protagonista; para mayor información respecto a este cambio de rumbo y los motivos

A la luz de lo dicho, creemos razonable invalidar aquí también el supuesto rasgo; pues ni sirve a varios amos, ni se respeta y utiliza el concepto según los diseños originales.

II. 3. g. El servicio a varios amos en la *Hija de Celestina*, la ingeniosa Elena

Del mismo modo que ocurría con la primera pícara de la estirpe, a Elena no se le puede aplicar el concepto de servicio. En lugar de varios amos, pues, los que van jalonando sus peripecias vitales son pretendientes, amantes o maridos. Al oficio de la seducción, el engaño y la usurpación es al cual se emplean las pícaras, prácticamente nunca a ningún otro. Al final, y sin que sirva de precedente, los enredos de la pícara y su fiel amigo-amante-marido, acaban con los tres muertos.

Por consiguiente, podemos decir, a modo de conclusión y en boca de Francisco Cauz, que:

“*La Hija de Celestina* se asemeja a la vez que se aparta de la picaresca en cuanto a la presentación del tradicional vagabundeo del pícaro. Elena, aunque vagabunda, se diferencia del pícaro andante en que mientras el prototipo del pícaro, en sus andanzas, sirve a muchos amos para matar el hambre –(...), ella, por ser hembra y, además, de un extraordinario físico, no se ve obligada a servir de criada a ninguno, ni padece en ninguna ocasión del hambre”.²³⁵

II. 3. h. El servicio a varios amos en el *Marcos de Obregón*

El relato de la vida de nuestro octavo pícaro aparece, al igual que la de Guzmán en su primera parte, jalonada por el servicio a cinco amos. Sin embargo tanto las circunstancias como el tipo de relaciones que

que lo provocaron, véase el mismo estudio págs. 15-30, especialmente el apartado “La estirpe de los Coronel”, págs. 17-20. También abordan la cuestión Fernando Cabo (*El Buscón*, cit., pág. 192-193) y Florencio Sevilla (*La novela picaresca española*, cit., pág. XXIX).

²³⁵ CAUZ A, *Salas Barbadillo y la picaresca*, cit., pág. 669.

Marcos mantiene con cada uno de ellos resultan sumamente distintos a lo acostumbrado con los demás pícaros: en general, nuestro protagonista se lleva bien con sus distintos amos, lo cual, originalmente, no solía suceder. Veamos, pues, cuáles fueron los distintos amos de Marcos:

1) el doctor Sagredo: a diferencia de los demás relatos picarescos, Marcos no empieza su relato por sus orígenes, salida de casa y sucesión de amos a lo largo de su vida, sino que lo entabla con la relación del tiempo que estuvo en el servicio del doctor Sagredo y de su esposa, siendo ya mayor. Este hecho constituye la primera diferencia notable, cuando empieza a servir a aquel matrimonio Marcos se describe como *“desacomodado al cabo de mi vejez”* (pág. 92) y nos cuenta entonces cómo un amigo suyo le acomodó por escudero y ayo del médico:

“Llevóme a su casa el buen doctor, y lo primero que encontré fue una mula muy flaca en una caballeriza, tan ajustada con ella que si tuviera alas no pudiera caber dentro. Subimos una escalerilla, y representóseme luego la sala, donde estaba la señora doña Mergelina de Aybar, que así se llamaba, a quien yo miré de muy buena gana, que, aunque viejo incapaz de semejantes apetitos por razón y por edad, la miré corno a hermosa, que a todos ojos es la hermosura agradable. Dijo el doctor: «Veis aquí a quien habéis de servir, que es mi mujer». Yo le dije: «Por cierto, bien merece tan gentil dama a tal galán». Ella respondió, como mujer hermosa ignorante, –o por mejor decir, preguntó–: «¿Quién os mete a vos en eso?» «Señora –dije yo–, advierta vuesa merced que cuando la llamé gentil no quise decir que no era cristiana, sino que tenía muy gentil talle y cuerpo». «Que bien os entendí –dijo ella–, sino que no quiero que nadie se me atreva a decirme requiebros», «Es la honra del mundo –dijo el doctor–; servid la con gusto y cuidado, que yo os lo pagaré muy bien».”. (Descanso segundo, I. pág. 94)

2) el almirante don Diego Maldonado: cuando el doctor y su esposa se van para Castilla la Vieja nuestro protagonista se queda sólo, pero se encuentra con un hidalgo, después con unos arrieros y en fin con un ermitaño a quien empieza a contar, desde el principio, su vida. En este

relato retrospectivo es cuando se menciona al segundo ‘amo’ de Marcos: un capitán a quien sirvió como alférez.

“Yo, con el deseo que tenía de ver mundo, desamparé los estudios y me acogí en compañía de un amigo capitán que iba haciendo gente para la dicha armada; que quien viera la gente que se juntó en ella de Andalucía y Castilla, juzgara que para todo el mundo bastaba. [...] Yo me embarqué en una zabra con la compañía en que fui, aunque con diferente capitán, porque hubo reformatión, y deste segundo fui yo alférez en armada, de quien se dijo: Desdichada la madre que no tuvo hijo alférez. Era almirante don Diego Maldonado, caballero de bonísimo gusto, en cuya gracia yo caí y en su desgracia nunca, por cuyo respecto me dio su bandera el segundo capitán”. (Descanso veintiuno, I. págs. 284-285)

3) el Conde de Lemos: tras haber recorrido distintas regiones y ciudades de España (Santander, donde llegó con la armada, Bilbao, como soldado todavía, Vitoria y Navarra, más adelante Zaragoza y Burgos) Marcos llega a parar en Valladolid, donde empieza a servir al Conde Lemos:

“En Valladolid serví al Conde de Lemos don Pedro de Castro, el de la gran fuerza, caballero de excelentísimo gusto y bondad muy suya, sin la heredada, que era y es cuando menos descendiente de la sangre de los jueces de Castilla, Nuño Rasura y Laín Calvo, junta con la de los reyes de Portugal. Entré en su gracia e hice muy poco, porque tenía el Conde un pechazo tan generoso, manso y apacible, que con poca diligencia se entraba en las entrañas de quien le quería. Con todo, no me hallé muy bien a los principios, porque me faltaba lo que es menester para servir en palacio, que es decir con gracia una lisonja, salpimentar una mentira, traer con blandura y artificio una servil chisme, fingir amistades, disimular odios; que caben mal estas cosas en los pechos ingenuos y libres”. (Descanso ventitrés, I. págs. 305-306)

4) el Duque de Medina Sidonia: al quedarse sin amo Marcos sigue con su costumbre itinerante, pasando por Madrid y Sevilla, llevando una vida libre y ociosa, hasta llegar a la consideración de que

era un vicio peligroso. Decide entonces arrimarse al Duque, aprovechando la ocasión para salir hacia Italia:

“Determiné de apartarme deste vicio poltrón que en Sevilla me arrastraba, y para esto tuve modo de pasar a Italia en servicio del Duque de Medinasidonia, que en un galeón arragocés enviaba mucha parte de sus criados a Milán. Alcanzada esta buena gracia, detúveme en Sevilla hasta que fue tiempo de partir.” (Descanso sexto, II. pág. 45)

5) un cabo turco: en esta misma embarcación cayeron, Marcos y sus compañeros, prisioneros de unos turcos. Nuestro protagonista, en su intento de alabar al cabo turco que los tenía esclavizados, consigue pasar a su servicio, cuando los demás compañeros acaban al remo, vestidos de galeote. Así refiere Marcos lo sucedido con estos turcos y su cabo:

“Fue tan poca nuestra suerte, que les vino luego buen tiempo, y volviendo las proas hacia Argel, iban navegando con viento en popa sin tocar a los remos. Quitáronnos el traje español y nos vistieron como miserables galeotes; y echados al remo los demás compañeros, a mí me dejó el cabo para su servicio. Por no ir callados con el manso viento que nos guiaba, me preguntó mi amo cómo me llamaba, quién era y qué profesión u oficio tenía. A lo primero le dije que yo me llamaba Marcos de Obregón, hijo de montañeses de valle de Cayón”. (Descanso octavo, II. pág. 59)

Pues bien, el caso de nuestro octavo pícaro, si bien a primera vista parece cumplir con la característica del servicio a varios amos, encierra, en realidad, una particularidad que afecta a la viabilidad del rasgo tal y como se ha querido presentar generalmente. En efecto, el protagonista nos da cuenta de su servicio a cinco amos distintos, tantos como Guzmán en la primera parte de la novela, sin embargo, como bien señala Alberto del Monte:

*“Mientras el pícaro es como un enemigo de su amo, Marcos es el amigo fiel y el prudente consejero de ellos”.*²³⁶

²³⁶ Del MONTE, *Itinerario*, cit., pág. 109.

Así las cosas, pues, los amos sólo aparecen como jalones en la vida del protagonista pero sin cumplir el papel de “pretexto para la crítica social”, según lo quiso definir Lázaro. Por consiguiente, nos parece que en cuanto a esta tercera supuesta característica, podríamos concluir que por lo que al *Marcos* se refiere, si se cumple lo hace de un modo tan distinto que casi llega a alterar el alcance y cariz del rasgo original.

II. 3. i. El servicio a varios amos en *La Desordenada Codicia de los bienes ajenos*

En el caso de la obra de Carlos García la problemática es aun distinta. En un primer momento, al igual que sus semejantes, el protagonista tiene que buscar amo y servir para sustentarse tras el abandono de su casa:

“(...) a cuarenta leguas de mi lugar asenté por aprendiz de un zapatero, pareciéndome el más ganancioso de todos los oficios, particularmente en Francia...” (pág. 785)

Pero, siguiendo en todo momento el argumento de la novela, a saber, una especie de apología del robo, lo que tenemos es a un pícaro que no se dedica al servicio de varios amos, sino a uno que pretende ganarse la vida practicando el arte del robo:

“Cuando esta noble arte no tuviera otra excelencia que la antigüedad de su origen y nobleza de su primer inventor, bastaba para que todo buen entendimiento le confesara y tuviera por la más noble y principal de las que hoy se practican en el mundo”. (pág. 786)

Por otro lado, y es lo interesante, casi podríamos equiparar la función de los amos con la de los distintos tipos de ladrones. Es decir, se ha querido ver a menudo en la articulación de los relatos mediante el servicio a varios amos, un pretexto para poder pasar revista a distintos tipos sociales, las más veces con afán satírico y prácticamente siempre crítico. En este caso, sin embargo, el desfile de figuras humanas se lleva a cabo mediante la descripción de las numerosas categorías de ladrones correspondientes con oficios. El capítulo seis, en particular, consiste en

un amplio repaso de la sociedad y sus distintos gremios. Además, los personajes que Andrés y sus compañeros engañan y roban cumplen con el mismo papel y completan el panorama (el ladrón cortabolsas con el mercader italiano, el “duende” con los criados del mercader, las “maletas”, etc.)

A la luz de lo dicho, estamos ante un nuevo caso claro de incumplimiento del supuesto rasgo característico del servicio a varios amos.

II. 3. j. El servicio a varios amos en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

Lo primero llamativo con respecto a la cuestión de los amos es el afán de recordarnos algunos de los que fueron pasando por su vida (entendiendo por allí su ‘anterior vida’, la del primer *Lazarillo*), manteniendo así siempre vivo el recuerdo de la obrita anónima de 1554. De hecho, se retoma la historia situando a Lázaro en Toledo, con trabajo, mujer e hija, pero a punto de embarcarse con la armada de Argel (tal y como lo hiciera su padre en su momento). Así, su primer amo lo encuentra en la figura de un capitán:

“(…) como buen hijo determinase seguir las pisadas y huellas de mi buen padre, Tomé González (...), con deseo de dejar en los venidores siglos ejemplo y dechado, no de guiar a un astuto ciego, ratonar el pan del avariento clérigo, servir al pelón escudero, y finalmente gritar las faltas ajenas; (...)” y es entonces cuando entra e “servir a un valeroso capitán de la orden de San Juan, con quién asenté por repostero, capitulando que todo lo que ganase sería para mí, como lo fue”. (pág. 274)

En este tiempo reaparece el escudero en la historia, quien, más pobre y necesitado que nunca se vuelve a aprovechar de Lázaro. Tras lo cual el capitán lo despide por considerarlo responsable del hecho de que le engañara y robara.

Después del episodio del mar, los atunes y la exposición del pobre Lázaro como hombre-peze, el pícaro recobra su libertad y se ve de nuevo en la tesitura de buscarse un medio de pasar la vida. Un “*archipícaro*” le aconseja entonces que se meta a esportillero. Aprovecha la idea, se compra un soguilla e intenta empezar a ganar su sustento. Primero sirve a una doncella, que no le paga; segundo ofrece sus servicios a un clérigo, que le paga con una paliza; y por fin tiene un tercer intento con una vieja alcahueta que también le trae muchos problemas. Escarmentado por estas malas experiencias Lázaro decide dejar el oficio.

No obstante, la necesidad apremia y acaba nuestro pícaro por acomodarse como escudero de una sastrera:

“A pocas calles andadas encontré con una mujer de verdugado y chapines de más de marca, puesta la mano en la cabeza de un muchacho, un manto de soplillo, que le cubría hasta los pechos. Preguntóme si sabía de un escudero; respondíle no sabía de otro sino de mí; si le agradaba, podía disponer como de cosa propia. Concertéme con ella en dame acá esas pajas; prometióme tres cuartillos de ración y quitación. Tomé posesión del oficio dándole el brazo;...” (pág. 355)

Tampoco le dura mucho el servicio por verse a los pocos días convertido en criado de siete señoras:

“Finalmente, en cinco días tuve siete amas, y de ración, siete cuartos. (...) Las otras cinco dueñas eran: una viuda de un corchete, una mujer de hortelano, una sobrina, que decía ser, de un capellán de las descalzas, moza de buen fregado, y una mondonguera, (...). La última era una beata: con ésta tenía más que hacer que con todas...” (pág. 358)

De donde sale, una vez más, apaleado y de vuelta al mundo de la mendicidad. Finalmente conoce a un ermitaño y decide quedarse junto a él “*para acabar allí mi vida*”. (pág. 387).

A la luz de lo visto, pues, nos parece que si bien es cierto que asoma en alguna que otra ocasión la figura del amo y la labor de servir por parte del pícaro, tampoco podemos definir al Lázaro de Luna como un mozo de muchos amos; y eso a pesar de ser la continuación del primer título de la serie, que sí utilizaba muy hábilmente este concepto como

elemento de estructuración no sólo de la novela, sino del proceso y evolución vital del protagonista.

II. 3. k. El servicio a varios amos en el *Lazarillo de Manzanares*

La tradición del servicio a varios amos se vuelve a cumplir en la obra de Juan Cortés de Tolosa; aparecen seis en total, más el ermitaño con quien se queda una temporada. El primero de sus amos, el pastelero de Alcalá, lo encuentra tras haber tenido que salir huyendo de su aldea natal como consecuencia de una pelea:

“Subíme en él y al otro día busqué por aquellas calles algún estudiante a quien servir para estudiar. Sucedióme mejor, porque, como llegasse a una pastelería, cerca de la qual pregunté a uno si avía menester un criado, me encaró la pastelera y yo a ella, y llamándome, me dixo si tenía quién me conociesse. (...) Ya vino el marido y se le dixo cómo me avía recibido con condición que me diesse estudio, y que el demás tiempo gastaría en cobrar cosas que se les debía, en escribirles lo que fuese menester en casa y hazer la qüenta de muchas cosas que,...” (pág. 21)

Pero después de haber realizado algunos hurtos, junto a un compañero, termina abandonando la casa, sale hacia Guadalajara y allí se acomoda con un sacristán:

“(...) buscando comodidad, la vine a hallar con un sacristán tuerto. Éste se contentó presto de mí, porque le dixe que tenía natural cómodo para aprender con facilidad qualquier cosa”. (pág. 31, 834)

Luego decide pasar a las Indias y para ello se va a Madrid, donde conoce a un caballero en cuyo servicio entra:

“Hallé muy buena comodidad con un extranjero casado, cuyo oficio ya he dicho, pues era más valiente por su paciencia que el Cid por sus puños. Su mujer era muy buena moça...” (pág. 39)

La esposa y sus amigas destacan por ladronas y por sus dotes de mujeres. Al fin y al cabo el amo de Lázaro muere y todo el grupo acaba teniendo problemas con los amantes de estas. Todos salen muy mal parados,

excepto nuestro pícaro que logra escapar y dar con el en Sigüenza. Allí es donde conoce al ermitaño con quien pasa un tiempo:

“Parecer ser que cierto santero o ermitaño, (...) y se volvía de mala gana, sin un moço que le aliviase de muchas cosas a que no podía acudir y que le importaban dineros, si a quien encomendárselas hallasse. Viome junto al Carmen y echóme quatro ojos, y yo a él dos (...) Llegóse a mí y díxome: – Paréceme que nos hemos mirado los dos tiernamente y que no nos hallaríamos mal si nos conviniésemos en habitar una misma posada”. (pág. 52)

Tras la muerte del ermitaño se acaba yendo a Sevilla, de nuevo con afán de pasarse a las Indias, y se coloca con un “oidor proveído para Méjico”:

“Me sucedió mal, porque, como cayese en casa de un oidor proveído para Méjico, cuyo enamorado hijo me llevaba a rondar su dama, sucedió que una noche tenebrosa...” (pág. 88)

Tras una desventura donde ambos, amo-hijo y mozo, acaban molidos y robados vuelven a casa y le despiden. Determina no pasar a las Indias y encuentra entonces un canónigo que sale hacia Madrid:

“Mas un canónigo que y va a Madrid me ofreció llevarme a él y ayudarme en mi fingido negocio, y si después gustava me volvería a Sevilla, teniéndome no por su criado, sino por su compañero”. (pág. 97)

Pero, al final, se acaba convirtiendo en el ayo de los sobrinos de éste:

“La yda a Madrid se quedó por entonces y yo empecé a alicionar los muchachos”. (pág. 98)

El enamorarse le vale a Lázaro el despido, por lo que se va en seguimiento de su amada en dirección a Osuna. Lo prenden por robo en una venta del camino y sale libre gracias a la intervención del canónigo. Por fin, todavía con la ayuda de su último amo y amigo, acaba montando una escuela, por lo cual no tendrá que volver a servir.

Aquí también, pues, se cumple el supuesto rasgo de la articulación de los textos mediante el servicio a varios amos.

II. 3. 1. El servicio a varios amos en el *Alonso, mozo de muchos amos*

En nuestra duodécima novela, la del doctor Jerónimo Alcalá Yáñez, el rasgo compositivo del ‘servicio a varios amos como pretexto para la crítica social’, o por lo menos como pretexto para pintar y comentar numerosos tipos sociales, también está presente. Los amos que ha servido el hablador Alonso a lo largo de su vida son muchos: quince; y además se caracterizan, como solía pasar originalmente, por su variedad. La mayoría de las grandes categorías o tipos sociales están, mediante este recurso del servicio a varios amos, mencionados: miembros de la iglesia, otros de la justicia o del ejército, personajes de la clase alta y de la clase campesina, estudiantes, etc. Veámoslos con más detalle.

1) el tío cura: recordando un poco el caso de Lazarillo, Alonso cuenta, nada más empezar su relato, como al quedarse huérfano de padre, su madre tiene que colocarle con un hermano suyo: es su primer amo. Como acertadamente explica Miguel Donoso, “la descripción que de él se hace no escapa a ciertos tópicos habituales atribuidos a los clérigos y sacristanes, especialmente el de su avaricia”.²³⁷ Pasa con el varios años, padeciendo muchos trabajos y muchos males, hasta decidir, con quince a dieciséis años, “*poner tierra en medio*”. Alonso da parte de ello de la siguiente manera:

“Mi madre, deseosa de que me criase con algun recogimiento, temerosa del daño que puede causar el regalo, poco respeto y libertad de mozos, antes con antes me llevó a la casa de un hermano suyo, cura de una aldea bien apartada de mi tierra, por ventura porque no me volviese de a donde me dejaba. Lo que pasé con este mi tia vaya en descuento de mis pecados: el poco dormir, el mucho madrugar, el andar de día y de noche, era insufrible y desproporcionado a la terneza de mis años”. (Cap. 1, I. pág. 146)

²³⁷ DONOSO, *Alonso, mozo de muchos amos*, cit., pág. 119.

2) cuatro mancebos estudiantes: por suerte, la misma noche de su escapada, nuestro protagonista encuentra, en la posada donde se aloja, a un grupo de estudiantes que salen hacia Salamanca para estudiar. Aquí de nuevo se trata de un tema, el de la vida estudiantil, ya presente en otras novelas del momento y del género, y que pone en escena los mismos tópicos y motivos tradicionales. Así es cómo le proponen entrar a servirles:

“Encontré en la posada cuatro mancebos de buena edad, gentil presencia y bien aderezados; preguntáronme dónde iba; respondíles que a donde Dios fuese servido, porque no tenía determinada mi jornada, ni intención mas de ver mundo y andar algunas tierras, fuesen donde la ocasión me llevase.

«A buen tiempo llegáis—dijo el uno dellos—, porque nosotros vamos a estudiar a Salamanca, y si gustais, a ratos os llevaremos a caballo y os daremos un pedazo de pan; que, según me parece, no vais muy sobrado, y podría ser que, como habemos de recibir un criado que nos compre de comer, os quedéis vos en nuestra compañía, dándoos estudio, volváis a vuestro pueblo de otro modo del que salistes”. Agradecí su ofrecimiento con un millón de gracias, aceté su envite, y concertado con ellos, llegada la mañana, salimos de la posada: lo que pasé en este largo viaje no podré encarecer, porque, como no estaba yo enseñado a ser mozo de mulas, a la primera jornada no podía dar paso, quedábame muy atrás, echaba menos el poco andar de mi casa a la iglesia;...” (Cap. 1, I. pág. 147)

3) un capitán de infantería: cuando Alonso ya no hizo falta a los jóvenes estudiantes tiene la oportunidad, de nuevo, de entrar muy seguidamente al amparo de otro: un capitán que sale hacia Italia. De nuevo, este episodio remite a determinados lugares comunes que circulaban acerca del mundo de la soldadesca. No obstante, según apunta también Donoso, “la aproximación del autor al tema no está exenta, como en el caso de los estudiantes, de reflexiones morales mezcladas con fuertes críticas a todos los desmanes descritos”.²³⁸

²³⁸ DONOSO, Alonso, *mozo de muchos amos*, cit., pág. 118. Y añade: “Alaclá Yáñez sale decididamente en defensa de los más desprotegidos, los aldeanos y campsesinos que

“En efeto mis licenciados en una de las religiones que mejor les pareció recibieron el hábito; y yo, viéndome huérfano, solo y desamparado, que el Señor no me llevó por ese camino fraileesco, busqué modo de vivir; y viendo que un capitán de infantería levantaba gente para Italia, le fui a hablar para pedirle me llevase en su compañía, prometiéndole de servirle en todo cuanto me mandase. No se hizo mucho de rogar el capitán, y pareciéndole que le estaba a cuenta el recibirme, haciéndome grandes ofertas si con él me iba, me recibió, y yo quedé con él con demasiado contento”.
(Cap. 1, I. pág. 150)

4) un sacristán: tras su estancia al servicio del militar, el protagonista vuelve a acomodarse con un eclesiástico, como lo era su primer amo, su tío. Pero resulta que los defectos que se desvelan mediante este personaje con más aun: a la avaricia se suma, por ejemplo, la poca devoción y la envidia. Sin embargo, como ya le había ocurrido y le seguiría ocurriendo con todos sus amos posteriores, nuestro protagonista no se permanece mucho tiempo en su compañía –por considerarle el amo: “mancebito predicador” a quien no se pedía consejos ni estaba en condición de darlos –. Así es como fue el encuentro de nuestro pícaro con el sacristán que le acogió en su servicio:

“Nunca había dejado mi media sotanilla, ferreruelo largo y cuello bajo, hábito decente, más propio de estudiante que de soldado; y así con algún disimulo, por si acaso venían tras mí, pues aun no estaba seguro, di una vuelta por el pueblo, y fuime a la iglesia, adonde hice una devota y larga oración a Dios, suplicándole me librase de tantos peligros como me amenazaban; y en verme tan devoto y afligido, le dio deseo al sacristán de saber quién yo era y lo que pretendía; y llegándose a mí, me preguntó cuál fuese la causa de mi melancolía de adónde era, qué buscaba y si había menester alguna cosa que él pudiese hacer por mí. Visto su buen término, le di las gracias, diciéndole cómo buscaba adónde acomodarme por algún tiempo y mientras mis deudos me favorecían para pasar mis estudios el venidero curso, pues ya era tarde para poderle ganar aquel año.

– A buen tiempo habéis venido, me dijo el sacristán,

generosamente dan acogida y alojamiento a los soldados, no recibiendo a cambio más que hurtos y ultrajes”. Véase págs. 115-135, *La sátira de estados y oficios*.

porque habrá ocho días que se me fue de casa un mozuela que yo habia criado, y en su lugar, si es que gustáis, podéis entrar vos; que en lo que toca a trataras bien, pagándoos lo que se concertare, correrá por mi cuenta; y sé que no os quejaréis de mí; solo reparo en si tenéis alguna persona en esta villa que os acredite y conozca, para que yo os pueda fiar el tesoro y riqueza desta santa iglesia, con lo poco que veréis en mi posada”. (Cap. 2. I. pág. 157)

5) un gentilhombre: al cabo de dos meses, el sacristán, muy harto ya de los demasiados consejos de su criado, decide echarle de su casa. Con lo cual se va Alonso para Toledo, donde al poco tiempo se acomodaría de nuevo, esta vez con un gentilhombre, de muy buen aspecto, que se encontraba en la plaza y le recibe con entusiasmo:

“Mirábanme algunos, considerando en mí la atención con que notaba todas aquellas cosas; y entre los que pusieron en mí los ojos fue un gentil hombre, bien aderezado al uso de ahora, (...), llegándose a mí, me preguntó de qué tierra era, qué buscaba, pues al parecer era extranjero; si estaba acomodado o si quería servirle. Respondí que de buena gana estaría con un amo que me tratase bien, pues estaba con razonable vestido para no echarle luego en costa como otros criados mal aderezados. Díjele que era andaluz, que el deseo de ver a Toledo me había traído desde mi tierra; encarecíle el cuidado con que acudiría al servicio del dueño que tuviese; y de suerte le supe obligar, que aficionado a mi buena traza y plática, me respondió: «Hermano, hallado habéis lo que buscábades; Dios os ha venido a ver, y si gustáis, de iros conmigo, que yo tengo de recibir criado; y porque me parecéis hombre de bien, os quiero recibir para que me sirváis de paje.» Muy enhorabuena, le dije; y así, los dos nos fuimos juntos a su posada,...” (Cap. 4, I. pág. 165)

6) un letrado juez: tras haber abandonado al gentilhombre en Toledo, Alonso llega a Madrid, donde, dirigiéndose hacia el palacio real, ve a un grupo de letrados felicitando con mucho regocijo a otro. Asoma ahora, pues, el tema de la justicia, cuya crítica constituye otro tópico en

la literatura del siglo XVI, que también trata al autor.²³⁹ Cuando se entera nuestro pícaro de que este se iba a Córdoba por juez, determina hablar con él para ofrecerle sus servicios:

“[...]Jestuve imaginando cuán bien me estaría entrar a servir a aquel teniente, pues era forzoso haber de recibir criados para entrar en Córdoba con alguna autoridad, conforme al cargo y dignidad que llevaba, y por no perder la ocasión que se me había ofrecido, detúveme un poco, hasta ver a solas a mi letrado, queriendo ya irse a su posada; y llegándome a él con mucha cortesía, le dije: «Esta mañana entré en esta corte a procurar acomodarme con algún caballero para servirle: he sabido que vuesa merced ha de ir a Córdoba por juez y si acaso ha de recibir algún criado, y mi persona fuere necesaria para el servicio de vuesa merced, iré de buena voluntad en su compañía; que en lo que toca a saber agradar y dar gusto en cuanto se me mandare, ninguno podrá hacenne ventaja: sé leer, escribir y contar, y algún poco de latín para cuando se ofreciere algún texto, mirarle o interpretarle». (...) Agradóle a mi teniente lo que le respondí, y muy satisfecho me dijo: «Por vida del Rey, que os tengo de llevar conmigo, venga lo que viniere; que a vos os he menester yo, que soy hombre de humor». Con esto quedé recibido por paje, y fuimos apercibiendo nuestra partida, que fue también en breve tiempo, después de haber jurado en el Consejo”. (Cap. 5, I. pág. 181)

7) un arriero: al igual que le ocurría con los anteriores el pobre Alonso no tarda en enemistarse con su amo el teniente de Córdoba, y con todos los caballeros que con él solían ir, por demasiado hablador, por tomarse demasiadas libertades a la hora de dar opiniones y consejos. Y así es como, al cabo de tres meses, habiendo salido una noche de ronda

²³⁹ Acudimos nuevamente al editor de la obra, Miguel Donoso: “El doctor Alcalá no se queda atrás, ya que dedica todo un capítulo (I, 5) al tema de la justicia, cuando Alonso sirve a un alguacil de Córdoba, sin perjuicio de volver al tema en otros momentos de su vida, como cuando en Méjico vuelve a servir otro alguacil. Lo interesante es que nuestro protagonista –apunta–, como señala Cea, presenta un enfoque más amplio sobre la manera de administrar justicia, ya que no se limita a señalar las deficiencias de la misma sino que expone el ideal que debería alcanzar el comportamiento de todo funcionario público en materia de justicia” (*Alonso, mozo de muchos amos*, cit., pág. 121); y añade respecto a este amo en concreto: “En dos momentos sirve a alguaciles, pero nos interesa especialmente el primero (...). Con él tiene la oportunidad de considerar una serie de lacras relacionadas con el ambiente judicial. En primer lugar la mutación que sufre su amo al verse con la vara en la mano, ...” (pág. 122).

con su sexto amo, llegaron a parar en su mesón donde supo nuestro protagonista de un hombre que salía la mañana siguiente hacia Sevilla. Al amanecer, considerando la mala fama de la cual gozaba en la ciudad, determina abandonar al teniente e irse en seguimiento de aquel hombre esperando poder quedar en su servicio. Ese es el trato que tuvieron:

“[...] Que a tardar algo más no fuera de provecho, porque el arriero había ya aparejado sus machos, y hecha la cuenta con la huéspeda, estaba ya fuera del portal para ponerse en camino. Disimuléme y no le hablé palabra, porque no me conociesen los huéspedes, y habiendo salido de la ciudad buen rato, y yo en su seguimiento, llegándome a él, le di los buenos días, diciéndole cómo había oído decir que su viaje era el mismo que yo llevaba, y si no los tenía por pesadumbre, le serviría en su jornada, pagáridole la merced y buena obra que me hiciese de a ratos llevarme caballero, pues iban desembarazados dos mulos. Agradeció mí ofrecimiento, y diciéndome que no repararía en la paga, me dio el pie para que subiese en uno de aquellos dromedarios, que según estaban albardados, podían ser acémilas de algún grande”. (Cap. 5, I. pág. 189)

8) un doctor: tras varios acontecimientos ocurridos durante el viaje a Sevilla (en particular el casamiento burlesco de Alonso con la hija del ventero y su inmediata huida), nuestro pícaro y su arriero acaban llegando a la ciudad. De nuevo, el protagonista, que ya va cobrando años, reconsidera su modo de vida y decide buscarse nuevo amo a quien servir. Por casualidad ve a un hombre bien aderezado, sin criado y se le acerca para probar suerte: será su octavo amo:

“[...] fuime tras él hasta una casa no muy lejos de allí, adonde se apeó, y yo llegué a tenerle del estribo y con mucho comedimiento quitado mi sombrero, con demasiada cortesía, le pregunté si tenía necesidad de recibir alguno en su servicio; porque yo había llegado en aquel punto a la ciudad, y era persona que le podía servir con el cuidado y diligencia que echaría de ver, y a mí me fuese posible.
– Verdaderamente, hermano, me respondió el doctor, como mi arte y modo de vivir es tan trabajoso, y aunque contra mi voluntad, tan forzoso de que andemos tres, como el oficio de tejedor, lanzaire,

maestro, y quien haga las canillas; y en el mío yo, mozo y mula, no puedo excusarme de recibiros: cansaros tenéis, porque gracias a Dios tengo mucho que visitar, pero para eso es el pagaros bien, regalaros, y hacer de mi parte el mejor tratamiento que pudiere”. (Cap. 6, I. pág. 193)

Como es sabido, por aquél momento los médicos también eran objetivos frecuentes de la sátira; y de hecho:

“Lo habitual en las novelas picarescas es el tratamiento irónico y hasta ridiculizador de la figura del médico, según es común en todos los géneros satíricos y burlescos desde la antigüedad clásica. [Pero-y es lo interesante-] En Alcalá Yáñez el tono es bien distinto. Ya sea por su profesión de médico, ya también porque se trataba de un tema delicado y necesitaba urgentemente de un enfoque más ecuánime y profundo, el autor realiza una ferviente defensa de la profesión, analizando e intentando desvirtuar uno por uno los distintos tópicos contruidos por los detractores de tan indispensable profesión”.²⁴⁰

9) una viuda: como siempre, su mala costumbre de hablador incontinente le vuelve a crear problemas, puesto que abandona su amo, ofendido por un comentario de éste. El pícaro, de nuevo libre e itinerante, se marcha entonces hacia Valencia, donde al llegar busca al “padre de mozos”, quien le colocará con su siguiente amo, o ama a mejor decir, se trata de una viuda:

“A buen tiempo llegáis-me dijo- [el padre de mozos], porque una señora vecina mía, que habrá dos meses que está viuda, anda buscando un mozo corno vos, que esté razonablemente tratado, que sepa leer y escribir, para que la sirva en los negocios que se la ofrecieren”; y sin que le respondiese cosa alguna, me llevó consigo dos o tres casas más abajo de la suya, [...] me abonó de modo con mi ama que dejándola muy satisfecha, y despidiéndose él, me quedé a servida desde aquella noche, que lo fue para mí, según los trabajos que me siguieron, la hambre que sufrí, y el mal galardón que saqué de mis buenos servicios”. (Cap. 7, I. pág 206)

²⁴⁰ DONOSO, Alonso, *mozo de muchos amos*, cit., págs. 123-124.

10) el alguacil mayor de Méjico: tras pasar unos días en la cárcel por una muerte provocada por su ama, al salir la viuda le consigue muy buena ropa que le permite emprender un viaje de vuelta a Sevilla. Al llegar allí, de nuevo por casualidad, se encuentra en una plaza donde cierto regocijo llama su atención y le proporcionará su décimo amo, un poco al modo del teniente de Córdoba. Así es como se marcha Alonso a las Indias:

“[...] Oí la plática, y como jamás tuve polilla en la lengua, no quise perder tan buena ocasión, y, acercándome al que presidía, le dije: «Paréceme, señor, que vuesa merced anda a buscar un criado, y si acaso soy de provecho, y vuesa merced gustase de que yo le sirva, aquí estoy para cuanto me quiera mandar.» No le parecieron mal mis razones al nuevo dudó que esperaba haberlo de ser mío; y contento, de oírme, me respondió: «De muy buena gana os llevaré conmigo a las Indias, y os prometo de favoreceros en lo que pudiere». Dile las gracias del ofrecimiento, y venida la noche, me fui con él a su posada.” (Cap. 8, I. pág. 213)

11) un capitán: en Méjico nuestro protagonista no tarda en encontrarse más rico que su amo, el alguacil mayor, hasta que por querer especular con su dinero lo acaba perdiendo todo –en la mar– . Viéndose pobre de nuevo se dirige hacia el mar, se alista como soldado y así consigue regresar a España:

“Quedé yo deste saco en la calle y en cuerpo, con mi espada debajo del brazo, como quien pide para soldado, y a tiempo que los galeones de España acaban de llegar al puerto, siendo para mi esta nueva de total consuelo; v acudiendo a la mar, hablé a un capitán, suplicándole me recibiese por soldado en su compañía. Prometió hacerlo, y a pocos días, habiendo hecho la embarcación, partimos de Méjico, y con próspero viento venimos a Cádiz, trayendo nuestro galeón innumerables indianos riquísimos, a quien Dios había dado buena suerte para traer a España tantos bienes, cuando yo venia tan pobre, que con solo haber comido y con cien reales que alcancé de paga llegué a Sevilla”. (Cap. 8, I. pág. 219)

12) el autor de una compañía de amigos: de vuelta, y ampliando aún más la diversidad de los amos a lo largo de su vida, se encuentra en Sevilla con el autor de una compañía de comedias, al servicio de quien entra, en un primer momento como criado, y finalmente como actor en las representaciones y, ocasionalmente, trabajando incluso como autor. Es uno de los periodos estables más largos de la vida de Alonso; y no es casualidad, pues los “comediantes” se libran, en este caso, de las aceradas críticas generalmente dedicadas a este gremio. Escuchemos el relato de su encuentro:

“«Pues no llega a mal tiempo –dijo el gentil hombre–, porque soy autor de una compañía de amigos que traigo conmigo en la representación, y si gusta, podrá servirme para tener cuenta en el vestuario con la ropa y vestidos de la comedia; que dejando aparte que le trataré y pagaré muy bien, podría ser que fuese de tan buena gracia, que se quedase con nosotros por uno de los representantes». [...] le respondí: «Antes, señor, recibiré mucha merced en quedar por su criado, y creo tengo de ser de más provecho que otro, porque soy buen escribano, leo bien y hago (aunque malos) algunos versos, peste que se me pegó de cuando fui un tiempo estudiante de Salamanca».”. (Cap. 8, I. pág. 220)

Ahora bien, conviene subrayar—una vez más con palabras de Donoso—que, “el enfoque de Alcalá Yáñez, como sucedía con la medicina, es inusual, por la consideración positiva que muestra para las gentes de la farándula: realiza, en efecto, una verdadera apología del oficio de representante, sin olvidar ciertas exigencias a la comedia de corte moralizante” (pág. 128). Sin embargo, y con eso terminamos, recordar que los poetas, por su parte, no corren la misma suerte y no se libran de las acostumbradas burlas y críticas; incluso al revés, pues de nuevo el autor se sirve de sus personajes-amos como de pretexto para la sátira de todo el gremio.

13) el caballero portugués: tras numerosas ‘fortunas y adversidades’ durante la época de la compañía, nuestro pícaro sale hacia Portugal, donde al llegar encontrará amo, en Lisboa:

“Apeóse el caballero, y allegándome a él, con la mayor

cortesía que pude le dije estas o semejantes razones: “Yo, señor, soy un pobre hombre que hará que llegué a esta ciudad tres o cuatro horas: soy andaluz, y por trabajos que me han seguido años ha no vivo en mi tierra; procuro acomodarme con algún caballero como vuesa merced para servirle; he sabido que hay necesidad en casa de un criado como yo para el servicio de vuesa merced; si acaso fuere a su gusto, lo que sé decir de mí es el ser fiel y que lo que se me mandare no será menester decírmelo dos veces, por habermepreciado siempre de ser puntual con los que sirvo; fiador ni quien me conozca yo no le puedo dar; ni muchas leguas de aquí hay quien pueda abonarme; a mis obras daré, siendo Dios servido, por fiadores bastantes de quien soy, pues como ya viejo y caído en la cuenta, tengo firmes propósitos de ser un ejemplar de todas virtudes.» Oyóme el caballero, y sonriéndose dijo: «Aunque aventurara toda mi renta no os dejara salir de casa: humor tenéis y no sois nada bobo; servid como decís, que no perderéis nada conmigo; ocho días ha que se me murió el mayordomo de casa, y en su lugar os tengo de recibir».”. (Cap. 7, II. págs. 277-278)

14) el peraile (cardador de paños): pero, como de costumbre, su incorregible tendencia a hablar demasiado acaba por dejarle en la calle, puesto que no pudiendo callarse la actitud de la hija de su amo, no encuentra más remedio que pedir licencia y abandonarlos. Se va entonces a Segovia, ciudad donde intenta aprender el oficio de cardar, colocándose como ayudante de un peraile. Tarda en el oficio tan poco como nunca, echado por la mujer del maestro, su ama:

“[...] determiné de acomodarme en algún oficio adonde luego ganase de comer, y el más a propósito que pude hallar fue el de peraile; verdad es que es el de mayor trabajo; que aquí verdaderamente se puede decir: (...) pero yo, fiado en la divina Providencia, me aventuré, y buscando un maestro, le pedí me llevase a su casa, dándole palabra de servirle con muchas veras si me enseñaba el oficio y me admitía por aprendiz: dificultó un poco por verme ya amatelado, la barba como pluma de tordo de más de un año; pero asegurándole yo su partida, hízome quitar la capa y sombrero y poniéndome dos palmares en las manos, me dijo: «¿Cómo os llamáis?» «Alonso”, le dije, y respondiome: «Alonso, buen nombre y mal mozo, no querría que se dijese por vos: empezad por ese bayarte, y miradme a mí cómo

empiezo a cardar en el nombre de Dios y de su santa Madre". (Cap. 12, II. pág. 304)

15) el mercader (como mozo de percha): por fin, el amplio abanico de amos mencionados a lo largo de la vida del pícaro se completa con la figura de un mercader, su último amo antes de entrar “*para donado*” (pág. 233) en el convento donde se encuentra en el momento en que narra su historia:

“[...] yo, pues, aunque por extremo, como otros, era entreverado, y lucíaseme cualquier obra que entre manos tomaba, dando de mí buena razón y cuenta, y madrugando otro, con los oficiales que metió un capataz de mercader, me llevó consigo, entendiendo que era tan ejercitado en la percha como los que llevaba. [...] en efeto, pasé plaza, hice mi figura como los demás, no sólo aquel día, sino otros muchos, y tan bien, que no tenían que reñirme falta alguna que hiciese”. (Cap. 7, II. pág. 306)

Los ejemplos son muchos –al fin y al cabo son relativamente pocas las épocas durante las cuales nuestro protagonista se encuentra libre de amo– y además de los más variopintos: miembros de la iglesia, de la justicia, del ejército, ricos, arrieros, estudiantes, etc. Por consiguiente nos vemos con derecho a afirmar que efectivamente, en *Alonso, mozo de muchos amos, o donado hablador*, como bien indica el propio título, el procedimiento del relato estructurado mediante el servicio a varios amos se cumple y verifica. Escuchemos, a modo de conclusión, una observación de Florencio Sevilla al respecto:

“También habrá que constatar –no sabemos si para bien o para mal– el mecanismo repetitivo con el que se maneja este híbrido de diálogo y novela de cara a su utilización didáctica: las dos partes de la novela surgen como fruto del eslabonamiento, por acumulación, de una serie de capítulos basados sistemáticamente en el mismo esquema:

1. Encuentro de los dialogandos y enlace con la reunión anterior.
2. Desarrollo conversacional del capítulo:
 - 2.1. Descripción del nuevo escenario geográfico.
 - 2.2. Encuentro del nuevo amo.

- 2.3. Tratado sobre las costumbres del mismo.
- 2.4. Despido del criado y cambio de ciudad.
- 3. Despedida de los interlocutores y cita para el siguiente encuentro.

Ocorre, entonces –sigue comentando– como en otras obras de la serie, aunque aquí más recurrentemente, que la novela en sí misma, la autobiografía, se ve desplazada hacia los extremos del capítulo, limitándose a dar cuenta de las entradas y salidas al servicio de otros tantos amos, en tanto que el núcleo del mismo queda copado por la extensión discursiva del tema o los temas asociados por el autor al amo de turno: (...)”²⁴¹

II. 3. m. El servicio a varios amos en la *Niña de los embustes*, Teresa de Manzanares

Según explica Sevilla, en esta singular novelita, al igual que ocurría con sus predecesoras, “el servicio a varios amos se respeta – comprensiblemente al tratarse de una pícara– sólo como punto de partida (dos señores y una condesa), pero pronto se sustituye por la ‘caza de marido rico’, haciéndose pasar por dama de alcurnia (doña Teresa de Manzanedo, doña Feliciano de Mendoza, doña Laura de Cisneros, etc.) sin mayor compromiso ético, ni social, etc.”²⁴² Efectivamente, salvo al principio y en alguna ocasión excepcional la protagonista no se dedica al servicio sino que trabaja (como peluquera) o emplea su condición de mujer para pasar la vida a costa de los hombres. En total se casará cuatro veces:

1) Primer marido:

“Holgose el hidalgo de saber mi descendencia y que fuese tan calificada, con lo cual trató de admitirme por su esposa, que era viudo. De esto fue la medianera una su vecina, que me persuadió a ello. Reparaba yo mucho en la edad, porque tenía más de setenta años, aunque se mandaba bien y estaba ágil. Mas la amiga me dijo cuán rico estaba, cuán apacible era, y lo que me regalaría; que

²⁴¹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XL.

²⁴² SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., XLIII.

cuando repararse en la edad no me había de dar cuidado eso, que de tal suerte le podía aficionar que me mandase un pedazo de su hacienda, con que después mejorase de empleo en hombre de mi edad”. (págs. 108, 109)

2) Segundo marido:

“Con la continuación de visitarme Sarabia tan galán y verle yo representar, se me abrieron las antiguas heridas del pasado amor, y paró todo en matrimonio, persuadiéndome él a que nos casásemos, que con mi buena voz ganaría muy buen partido en la compañía, que junto con el suyo sería suficiente para pasarlo bien los dos”. (pág. 204)

3) Tercer marido:

“Ya, señor lector, me ve vuesa merced otra vez casada, estando bien ajena de verme la tercera en aquel estado; y así nadie diga mal del día hasta que pase. Escapé de un celoso, di en un jugador, y en el tercero empleo hallé un indiano que, si no fue jugador, era la misma miseria y los mismos celos. A tres meses que se acabó el pan de la boda, comenzó a descubrir la hilaza de sus defectos”. (pág. 232)

4) Cuarto marido:

“Ella (Teodora, su amiga), que deseaba tenerme siempre cerca de sí –aunque contra voluntad de su marido, por ver que le había de quitar el dinero del trato–, concertó mi boda con tal mercader. Hubo en ella gran fiesta, pero duró poco, porque yo me empleé en el hombre más civil y miserable que crió la naturaleza, Era un hombre de cincuenta años, con dos hijos y una hija, tan míseros como su padre: al fin criados en tal escuela”. (pág. 283)

En resumidas cuentas, y como bien observa M. Soledad Arredondo:

“Teresa trabaja, se gana la vida –y también su autonomía y libertad– haciendo pelucas y moños postizos; y vuelve a trabajar cuando ejerce de actriz, casada con Sarabia y sumando su sueldo al del marido. [Y explica entonces] Aunque este segundo oficio tuviera mala reputación en el Siglo de Oro, las dos actividades de esta pícara, que ya trabajó de niña en el mesón familiar, como la pícara Justina, constituyen una novedad esencial en el personaje picaresco, y más cuando van acompañadas de una voluntad de no volver a servir, tras su mala experiencia en casa de la condesa. Así, la

vida de esta pícaro insólita muestra cómo trata de instalarse en la sociedad por diversos procedimientos: el trabajo, que es el más honrado y el menos habitual, el consabido matrimonio por interés, y la estafa, común a pícaros y cortesanas urbanas”.²⁴³

Po todo lo dicho, pero sobre todo por tratarse de un protagonista mujer, reiteramos la obligación de abandonar el rasgo, por no poder cumplirse en ninguno de estos casos de picaresca femenina, o como menos la imperiosa necesidad de reformularlo de un modo más adecuado y flexible, un modo que no excluya, de ante mano, a un grupo concreto, el de las pícaras.

II. 3. n. El servicio a varios amos en el *Don Gregorio Guadaña*

Gregorio, en su caso, no solamente no acude al servicio de ningún amo a lo largo de toda su historia, sino que además, casi podríamos decir que, para sorpresa del lector, las cosas ocurren al revés. Cuando sale de su casa, en su primer contacto con el mundo exterior, acompañado de su “espelador de a caballo delante, (y) en una mula”, se encuentra en compañía de un juez, un escribano y un alguacil que le dicen, tras saber de su viaje hacia la Corte: “*Iremos sirviendo a vuestra merced*”. (pág. 158). A partir de este momento Gregorio cuenta gran cantidad de aventuras y anécdotas que les acaecen a él y su grupo, sus viajes, sus amoríos, sus engaños, etc. Más que el servicio a varios amos, en todo caso, podríamos decir que el relato se trama alrededor de la estructura de viaje, pero la supuesta característica que aquí nos ocupa, lejos de ser relevante, es inexistente. En la misma línea, y en una rotunda afirmación, comenta Sevilla el caso de la novela de Enríquez Gómez:

“El servicio a varios amos, por dar otro ejemplo de la desviación genérica, brilla por su ausencia, y parece más bien reservado al entrono general del *Siglo Pitagórico*, ya que es el alma implicada la que se esfuerza en buscar amos:

²⁴³ ARREDONDO, *La niña de los embustes*. Teresa de Manzanares, cit. pág. 34.

*“Determiné de buscar amo entre tantos ciudadanos ilustres como honraban sus edificios, procurando algún instrumento material bien organizado, donde pudiese tocar las espirituales cuerdas de mi naturaleza”, y, al final, “Quedé con ella libre, y, buscando amo nuevo, me deparó la fortuna la transmigración que se sigue”.*²⁴⁴

Estamos, por consiguiente, ante un nuevo caso de incumplimiento; aquí también tenemos que rechazar la validez del servicio a varios amos como elemento definitorio en la organización de la obra, o en la caracterización del protagonista y del género.

II. 3. o. El servicio a varios amos en el *Estebanillo González*

Y por fin, observemos cómo en la última novela de nuestro *corpus* sí podemos apreciar, a primera vista, la presencia de numerosos amos: alrededor de treinta en total. No obstante, a partir de cierto momento de la vida de Estebanillo ya no se trata de ‘amos convencionales’, es decir que el patrón común de las personas con quien se asienta el protagonista no se parece ni ajusta al acostumbrado en las novelas picarescas anteriores. Para hacernos una idea de su peculiaridad, y para mayor claridad, veamos como a primera vista se podría proponer una división en tres principales tipos de amos a lo largo de la novela; se podrían clasificar de la siguiente manera:

1) Los amos ‘convencionales’ (que siguen los modelos más típicos, y que solían permitir un repaso crítico de las principales categorías sociales). Por motivos de espacio (y debido a su cantidad), y porque no es nuestro objetivo en este momento, no nos alargaremos con el análisis de lo que simbolizan cada uno de ellos, pues el procedimiento, a estas alturas, está de sobra conocido: cada amo resulta ser un pretexto para el autor en la medida en que crea un personaje que, por el tiempo de una anécdota, se convierte en representante del grupo al que pertenece. Por lo pronto, siendo nuestro objetivo simplemente comprobar la

²⁴⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XLIV.

presencia o la ausencia de los susodichos amos— para validar o rechazar el rasgo del servicio como característico— nos limitaremos a enumerarlos; formando este primer bloque son una docena:

1. 1. un barbero (del Duque de Alburquerque, embajador ordinario de España):

“Por cuya causa mi padre, después de haberme zurrado muy bien la badana, me llevó a casa de un amigo suyo llamado Bernardo Vadía, que era barbero del Duque de Alburquerque, embajador ordinario de España, con el cual me acomodó por su aprendiz; y después de haber hecho el entrega de la buena prenda se volvió a su casa sin hijo y yo quedé sin padre y con amo”. (Cap. 1. pág. 43, 44)

1. 2. dos mancebos de Siena:

“[...] y andándome paseando por ella me llegaron a hablar dos mancebos muy bien puestos, los cuales habiéndose informado de mi patria y nombre, me dijeron que si los quería servir, puesto que estaba desacomodado. Yo, pensando que eran algunos mercaderes ricos, les dije que sí; y llevándome a su posada, después de haberme dado muy bien de cenar, me dijo el uno dellos, que era español: —Estebanillo, tú no tienes más a quien servir ni contentar que a mí y a mi camarada, y ayudarnos a llevar adelante nuestra antigua tramoya, y comer y beber, oír y callar, y antes ser mártir que confesor”. (Cap. 1. pág. 53)

1. 3. un gentilhombre (secretario de la señora doña Juana de Austria):

“[...] me llamó un gentilhombre que servía de secretario a la señora doña Juana de Austria, hija del que fue espanto del Otomana y prodigio del mar de Levante. Díjome que me había encontrado tres o cuatro veces en aquella calle, y que le había parecido ser forastero y estar desacomodado; que si era así, que él me recibiría de buena gana, y que me trataría como si fuera un hijo suyo en el regalo y en el traerme bien puesto.

Pareciéndome el partido más claro y menos sin trampa que el del esguazar, díjele que le serviría con mucho gusto (...)” (Cap. 2. pág. 95)

1. 4. Jusepe Casanova, maestro barbero catalán:

“[...] me llevó a la barbería de un maestro catalán, que se llamaba Jusepe Casanova. [...] El maestro, contentándole el partido, y que tenía por cosa segura elirme yo y el cobrar él tan buena cantidad, vino en las condiciones, y haciendo dellas escritura por ante notario yo quedé a ser aprendiz, y mi padre se arrepintió del contrato al cabo de tres meses, que fue el tiempo que estuve en aquella tienda, ignorando más cada día que aprendiendo”. (Cap. 3, págs. 120, 121)

1. 5. Juan Pedro Folla, cirujano mayor:

“Fuime derecho a Santiago de los Españoles, que estando a título de hospital es un auxilio y amparo de los desta nación y un edificio sumptuoso. Hablé con el doctor dél acerca de acomodarme, el cual se llamaba Cañizares, de quien fui remitido a Juan Pedro Folla, que entonces ejercía el oficio de cirujano mayor; di a entender ser barbero y cirujano examinado, y no de los peores en aquel arte, el cual me recibió para ser enfermero y uno de sus ayudantes”. (Cap. 3, pág. 136)

1. 6. un pretendiente madrileño (por paje):

“A el segundo día que estuve en ella me acomodé por paje de un pretendiente, tan cargado de pretensiones como ligero de libranzas.” (Cap. 4, pág. 168)

1. 7. un labrador de Yelves (para coger aceitunas):

“Llegóse a mí un labrador y preguntó me que si quería detenerme allí a coger aceituna, que me daría cada día medio tostón y de comer, con lo cual me podía remediar y tener para hacer mi viaje. Parecióme que era buena conveniencia y así tuve por bien de servirle y estar con él más que veinte días, donde en cada uno dellos hacía tres comidas a toda satisfacción; ...” (Cap. 4, pág. 194)

1. 8. un albañil (en Mérida):

“Llegué a Mérida, puente y pasaje del memorable río de Guadiana, adonde se acababa de fabricar un convento de monjas de santa Clara; y por causa de haber falta de peones para su obra, y por ir yo algo despeado, me puse a peón de albañil. Dábanme cada día tres reales de jornal, y por juzgarme no tener malicia no consentía la priora que ninguno sino yo entrase en el convento a sacar la cal que estaba dentro dél para que se fuese

trabajando”. (Cap. 4, pág. 195, 196)

1. 9. unos arrieros de Constantina (para cargar vinos):

“Volví a proseguir el camino de Sevilla; detúveme una semana en Cazalla ayundando a cargar vino a unos arrieros de Costantina, adonde cada día cogía una zorra por las orejas y un lobo por la cola”. (Cap. 4, pág. 199)

1. 10. un labrador en Alcalá del Río (para guardar cabras):

“Desde allí fui a Alcalá del Río, que está a dos leguas de Sevilla, y al pasar una barca que hay en su rivera, me preguntó un labrador si quería estar con amo; y por responderle que sí me llevó a media legua de allí y me entregó a un cabrero suyo para que le ayudase a guardar un hato de cabras que tenía, y al despedirse de mí me dijo que tuviera buen ánimo y que sirviese bien, que con el tiempo podría ser que llegase a ser cabrero”. (Cap. 4, págs. 199, 200)

1. 11. el armador de Sabinilla (para la jábega: arrastrar el pescado en la playa):

“Yo, por ser uno de los comprendidos en aquel bando y por no ir a tierra de alarbes a comer alcuzcuz, me fui a la Sabinilla a ser gentilhombre de jábega y corchete de pescados. Concertéme con un armador por dos panecillos cada día y dos reales cada semana; volví los calzones, eché las piernas al aire y púseme en lugar de banda un estrobo, insignia y arma de aquella religión, Ya el tiempo de tirar la red hacía que echaba todo el resto de la fuerza, y la tiraba con tanto descanso y comodidad que antes era divertimento que trabajo”. (Cap. 5, págs. 238, 239)

1. 12. un caballero natural de Roma:

“Y, por no volver a ser seguido de gozques y de andar dando aldabadas, me quité los emplastamientos y trapos del pescuezo y me acomodé por paje de un caballero natural de Roma, dándole a entender ser su paisano y hijo de un caballero romano, caballero de honor de su Santidad, de los que llaman del Esperón. Tratóme a los principios como a hijo de tal, pero en muy poco tiempo conoció del pie que cojeaba, y, descubriendo toda la tramoya, me quitó las calzas falladas y la procesión de agujetas, y me despidió de su servicio”. (Cap. 5, pág. 253)

Estos son los ‘amos convencionales –por así decirlo–, mediante los cuales, y según la antigua usanza picaresca, se propicia un desfile de tipos humanos y categorías sociales, y sobre todo el repaso crítico o satírico de los mismos, tan característico, como sabemos y veremos con más detalle, del género que nos ocupa.

Además, a lo largo de sus andanzas Estebanillo sirve en repetidas ocasiones como cocinero o pinche de cocina –o *pícaro*–; y consideramos que también podrían encajar en esta primera categoría de amos. Son los siguientes cuatro:

1’. 1. el Cardenal de Oria, Arzobispo de Palermo:

“Hallé a la entrada de la del palacio al cocinero mayor, o de servilleta o manteles de Su Eminencia, que se llamaba maestro Diego; [...] Satisfícele a sus preguntas y recibíome por su pícaro de cocina, que es punto menos que mochilero y punto más que mandil”. (Cap. 2, pág. 107)

1’. 2. don Marco Antonio de Capua:

“Confirmé este oficio por uno de los mejores que han inventado los hombres, si no hubiera descendimientos de manos, rasguños de navajas y sopetones de machetes; pero viendo que por ciertos estelionatos del signo de Virgo me querían dar colación de la referida, me amparé del palacio de don Marco Antonio de Capua, hermano del Príncipe de Roca Romana, caballero napolitano, y, por habérsele ido el cocinero, entré en el reinado de la cocina y empuñé el cetro de la cuchara”. (Cap. 6, págs. 291, 292)

1’. 3. don Pedro Ulloa, capitán de caballos:

“Fuese en esta ocasión mi amo a Italia, a cosas que le importaban, dejándome a mí desherrado y desollado, pues quedaba sin el amparo de sus ollas y perdido el trato de los hierros. Hallóse al presente sin cocinero don Pedro de Ulloa, capitán de caballos, y, por haberle informado que yo era el mejor de todo el ejército, me recibió para que le sirviese en el dicho oficio, porque en la tierra de los ciegos el que es tuerto es rey”. (Cap. 6, pág. 295)

1'. 4. don Carlos de Padilla, capitán de corazas españolas (por vivandero):

“Y después de haber entrado los ejércitos enemigos con pies de plomo y retirádose con pies de paja, me fui a ver la celebrada antepresa del fuerte del Esquenque, adonde hallé a don Carlos de Padilla, capitán de corazas españolas, que por haber conocido mi alegre modo y haberme defendido de los palos referidos se me mostraba aficionado; y como me había visto solícito en el comercio de la bucólica me hizo vivandero”. (Cap. 7, II. págs. 26, 27)

Sin embargo, y en eso reside la peculiaridad del servicio a varios amos en esta novela, además de esos doce ‘convencionales’ y de los cocineros, Estebanillo también servirá (o acompañará mejor dicho), a muchos más a lo largo de su vida. Todavía podemos dividir los amos restantes en dos grupos principales: el segundo por importancia, después de los ‘convencionales’, correspondería a todos los supuestos ‘amos’ que ejercían en el ámbito del ejército:

2. 1. don Felipe Navarro del Viamonte, alférez del tercio de Sicilia:

“Yo, dando gracias a Dios de salir de la espesura de su malcocinado, me planté en la playa, y el primer español que encontré en ella fue un alférez del tercio de Sicilia, llamado don Felipe Navarro del Viamonte, el cual, poniendo los ojos en mí, me llamó y preguntó que si estaba con amo o lo buscaba, y si tenía padre o hermanos, o algunos parientes o conocidos en aquella ciudad. Respondíle que no tenía dueño y que andaba en busca de uno que me tratase bien, y que era tan solo como el espárrago y del tiempo de Adam, que no usaban parientes. Contentóle mi agudeza y díjome que su oficio era vigilia de ayudante y víspera de capitán; que si lo quería servir sería uno de los de la primera plana, y que esguazaría a tutiplén. Yo, ignorando esta jerigonza avascuenzada, por no ser práctico en ella y por ser tan joven, [...] concedí en quedarme en su servicio”. (Cap. 2. págs. 65, 66)

Con este mismo ‘amo’ volverá Estebanillo varias veces a lo largo de su vida –rompiendo asimismo con la idea según la cual cada amo

consistiría un escalón nuevo en la evolución vital del personaje, una nueva lección en esta escuela de la vida; según se quiso ver en el Lazarillo por ejemplo—, aquí, vemos como vuelve a aparecer en el escenario desde el tercer capítulo:

“[...] y, estando despacio contemplando tan lindo sitio, pasó a este tiempo por junto a mí mi amo, el alférez don Felipe Navarro del Viamonte, a quien serví en la embarcación de Levante. Conocíle al punto y lleguéle a hablar ya ofrecerme de nuevo en su servicio y a contarle en lo que me ocupaba en aquella corte”. (Cap. 3, pág. 145)

2. 2. don Diego Manrique de Aguayo (como soldado de a caballo):

“[...] y por verme libre de justicia, que cada instante pensaba que me venían a prender para que escotase los pavos, senté plaza de soldado de a caballo en la compañía de don Diego Manrique de Aguayo”. (Cap. 3, pág. 164)

2. 3. el capitán M. Juny (por soldado):

“Hallé en un villaje un sargento que estaba levantando gente, el cual me preguntó que si quería ser soldado y servir al Cristianísimo Rey de Francia. Yo, viendo que me apretaba la hambre y que en aquella ocasión, por sólo mitigada, serviría al Mameluco, le respondí que sí. Llevóme a su cuartel, que era en una villa llamada Sabaza; entregóme a su capitán, cuyo nombre era Monsieur Juny, del regimiento del Barón de Monteme”. (Cap. 5, pág. 255)

2. 4. el Duque de Cardona y su hijo don Filipe de Cardona (por soldado de tercio):

“Después de haber desistido el temor y olvidado el peligro en que me vi, y recuperado en una taberna la sangre que me había hecho sacar, yéndome un día paseando hacia la vuelta del muelle supe como el Duque de Cardona levantaba un tercio para enviarlo a Lombardía y que era maestro de campo don Filipe de Cardona su hijo; y por coger ciertos reales que daban, con que se engañaban muchos bobos, senté plaza de soldado; pero apenas mi capitán me vio tan mozo y nada pesado cuando me metió en galera con los demás de sus soldados, temiendo que me perdería y que necesitase que me pregonasen”. (Cap. 6, págs. 281, 282)

2. 5. don Pedro de Villamor, cabo y comisario general de la caballería española:

“Fueme fuerza volver la proa por no ser mi oficio para encerrarme a ser cortesano. Añadí al trato de las empanadas agua ardiente y tabaco, queso y naipes; y para tener en seguridad mi persona, y en guardia mis mercancías, me arrimé a la caballería española, yendo por cabo della y por su comisario general don Pedro de Villamor”. (Cap. 7, II. pág. 10)

2. 6. el Conde de Fuenclara (en su regimiento):

“Yo, viendo que, sin valirme las leyes de la espera, me habían dado sentencia de remate, me despedí harto tiernamente de mi querido rocín, y él a disculparse conmigo de no hallarse con fuerzas para poder acompañarme. Amparéme de los capitanes y, ayudándome entre todos para ayuda de los gastos del camino, me fui al regimiento del Conde de Fuenclara, el cual había ido a Alemania con orden de su Alteza Serenísima a pedir socorro a la Cesárea Majestad del Emperador para poder echar destos Estados los ejércitos agregados de Francia y Holanda”. (Cap. 7, II. pág. 35)

2. 7. don Pedro de Arellano, Caballero de la Orden de Santiago, cabo de los ejércitos de España:

“Iba el armada naval llena de infantería y caballería, levantada en aquel reino para rehacer con ella los ejércitos de España, y por cabo de toda ella don Pedro de Arellano, caballero de la orden de Santiago, llevando en la capitana, demás de mi persona, a muchos caballeros y señores particulares, y particularmente a don Melchor de Borja, general de las galeras del dicho reino, y un obispo de la orden del seráfico Francisco y a el reverendísimo padre fray Juan de Nápoles, general de la dicha religión en la provincia de España, y otros muchos frailes que iban a ella a capítulo general que de presente se hacía”. (Cap. 11, II. págs. 283, 284)

Como decíamos pues, una de las particularidades del *Estebanillo González* respecto al ‘servicio a varios amos’ es que si a primera vista el pícaro tiene, a lo largo de su vida, muchísimos, mirándolo con más detenimiento no tardamos en darnos cuenta de que en realidad muchos

de ellos no deberían estar identificados y clasificados como amos propiamente dichos. En efecto, varios estudiosos han querido ver, en esta última novela de nuestro *corpus*, más bien el relato de unas andanzas soldadescas antes que el relato de un pícaro. Lo cual, en vista de la presente clasificación, se podría entender ya que los miembros del ejército a los cuales acompañara el protagonista son casi tan numerosos como los que veníamos denominando ‘amos convencionales’.

Ahora bien, para completar este panorama peculiar de los ‘varios amos’ de Estebanillo, conviene apartar otro tipo de amos, u otro tipo de servicio, presente también en una cantidad notable: nos referimos a cuando nuestro protagonista se queda en compañía de personajes ilustres, en calidad de criado-bufón, sirviendo también muchas veces como “*servicio de correo*”. De nuevo contabilizamos siete, son los siguientes:

3. 1. Virrey de Nápoles (como mozo de plata):

“Traté de acomodarme en casa del Virrey y, por haber sido mi padre muy conocido de todos los criados de aquella casa, fui recibido por mozo de plata en ella”.
(Cap. 3, pág. 155)

3. 2. Su Alteza Serenísima, el Cardenal Infante (de bufón):

“[...] me mandó quedar en su servicio. No repliqué a esta proposición por verme muy débil para ponerme en camino. Y por lo bien que me estaba entré a servirle con muchísimo gusto, y aunque mi oficio no era jurado tiraba ración cada día y provechos cada hora. Aquí fue donde se me infundió un abismo de gravedad, viendo que de bufón de una Excelencia había llegado a sedo de una Alteza real; y como otros dan en querer perros, monos y otros diferentes animales, dio su Alteza en quererme bien...” (Cap. 8, II. pág. 114)

3. 3. el Conde Ottavio Piccolomini de Aragón (por criado bufón, cocinero y figura de correo):

“Llegué a el palacio deste nuevo Marte [...] y con su acostumbrada afabilidad mandó que me refrescasen para que apagase el calor del camino, y que de allí adelante me asistiesen con todo lo necesario y me tratasen como a criado suyo. Agradecíle el favor y honra que me hacía, y pomposo de haber salido con mi pretensión senté el real y tomé pacífica posesión del

provechoso oficio. Mandóme hacer un vestido de su librea para que me sirviese de estimación con los señores y de salvaguardia con los pajes y lacayos;...” (Cap. 7, II. págs. 58, 59)

3. 4. el Marqués de Castañeda, embajador de España (servicio de correo):

“Al tercer día de mi ocupación y recogimiento de preseas, me envió el Marqués de Castañeda (que estaba en aquella corte por embajador de España) por correo a los Países Bajos con un despacho de su Majestad Católica para su hermano el Serenísimo Infante Cardenal. Cuando me vi entronizado en tanta altura, olvidándome de todos mis oficios y beneficios, como no pude decir, “paje vine a marqués”, como don Alvaro de Luna, dije: «de bufón vine a correo», que fue el primer escalón”. (Cap. 8, II. pág. 96)

3. 5. Archiduque Leopoldo (servicio de correo):

“Y habiendo sido informado el Archiduque de mi amo lo diligente que yo era y la confianza que en diferentes ocasiones se había hecho de mí, y la merced que me hacía su Alteza (que esté en gloria) cuando estuve en su servicio, me mandó que, haciendo oficio de correo, llevase estas buenas nuevas a sus Cesáreas Majestades”. (Cap. 9, II. pág. 193)

3. 6. Don Francisco de Melo, general del ejército en campaña (le mandó que le siguiese y luego le despachó por correo):

“Compré cantidad de puntas de las mejores y más finas que pude hallar, en cumplimiento de lo que me había mandado el Archiduque Leopoldo; y llegándose el tiempo de poner el ejército en campaña, salió don Francisco de Melo, como su general, a visitar las fronteras, y me mandó que le siguiese, o presumiendo que yo era algún gran ingeniero o teniendo noticia que era único minador de jamones y panecillos. Fuimos recorriendo todas las plazas, y llegando a la de Lila me despachó como a correo para Alemania con pliegos para el señor Marqués de Castel Rodriga”. (Cap. 10, II. págs. 217, 218)

3. 7. el Gran Duque de Toscana y su hermano, el príncipe cardenal Carlos de Médicis (por servicio de correo):

“Sin reparar en mi humilde sujeto, no pareciendo a los caballeros gorriones atrás referidos, sino a los príncipes de su valor y calidad, me introdució con su Alteza el Gran Duque, su hermano; y, después de haberle dado parte de las buenas que yo tenía y de las virtudes y propiedades que en mí concurrían, me alcanzó licencia para poderlo entrar a ver y hablar todas las veces que estuviere en la tabla. Pero después, habiendo gozado de mi bureo y conocido mi buen humor, y habiendo sido informado de un sobrino de mi amo, llamado don Francisco Piccolomini, gentilhombre de la cámara de su Majestad Cesárea y caballero del hábito de Santiago y capitán de su guardia alemana, de como había servido a su Alteza Serenísima el Infante Cardenal y la gran entrada que había tenido con sus Majestades Cesáreas y con el Rey de Polonia, me dio libre facultad para que lo entrase a ver a todas horas, y mandó que se me diesen cuatrocientos escudos, y todo aquello que necesitase para el sustento y adorno de mi persona todo el tiempo que yo gustase de servirle. Habiendo gozado algunos días de tan lúcido tratamiento, me envió su hermano, el Príncipe Cardenal Carlos de Médicis, generalísimo de la mar, con un despacho de cartas a Liorna, adonde de presente se hallaba la Marquesa de los Vélez aguardando orden y buenos temporales para embarcarse sobre cuatro galeras de su Alteza de Toscana, para pasar con ellas a Sicilia, adonde estaba el Marqués de los Vélez, su marido, por Virrey de aquel reino”. (Cap. 11, II. págs. 254, 255)

Así las cosas, repetimos que a primera vista, efectivamente, el relato autobiográfico de Estebanillo cuenta con la sucesión de numerosos amos, aparentemente el que más. Sin embargo, como acabamos de exponer, si nos detenemos con más atención sobre la mayoría de estos supuestos amos, nos damos cuenta de que pocos corresponden al tipo de personaje –u oficios– que solían aparecer: una tercera parte, aproximadamente. En realidad sólo en su juventud –o sea sólo en los cinco primeros capítulos– se acomoda el pícaro con ‘amos más convencionales’, como un barbero (dos a lo largo de la novela), un gentilhombre, para hacer de criado o de paje (el pretendiente madrileño y el caballero de Roma) o arrieros, para cargar vinos, coger aceitunas, etc. Pero muy pronto los amos que estructuran la vida itinerante del

protagonista pierden su variedad: ya tan sólo se encuentra con diversos miembros del ejército (generales, capitanes o incluso cocinero de los regimientos...), relacionados la mayoría de las veces con personajes ilustres (Condes, Duques, Príncipes e infantes). Por tanto, a partir del sexto capítulo más que el relato autobiográfico de un pícaro buscándose la vida pasando de amo en amo, lo que tenemos es el cuento de unas andanzas ‘soldadescas’ o ‘bufonescas’ –casi en alternancia–. Por consiguiente, casi desaparece la implícita función de “registro capitulador o escudriñador de diferentes de diferentes estamentos sociales”, –para decirlo con palabras de Florencio Sevilla–.²⁴⁵ Menos de un tercio de los amos registrados no forman parte del ámbito militar o del de los grandes que mantienen a Estebanillo a su lado como bufón. Además, conviene notar la gran cantidad de personajes históricos mencionados en esta última novela. Por fin, ante las opiniones que argumentan que la sucesión de amos de los pícaros van señalando su evolución en la escuela de la vida –como explicaba muy bien Alberto del Monte refiriéndose al *Lazarillo* por ejemplo–, nos parece que este fenómeno tampoco se puede percibir en esta novela, con este protagonista y esos amos, en particular porque el pícaro vuelve, en tres ocasiones, con un mismo amo, el Conde Duque, hecho que rompería de por sí la supuesta progresión, al representar más bien algo circular (o podría también expresar, porque, el punto de estancamiento del mismo...).

Con todo, pues, creemos que si efectivamente la novela cuenta con la sucesión de varios amos, la caracterización y función de estos dista de la que suelen cifrar en sus propuestas poéticas los críticos; con lo cual, desde el punto de vista de la composición sí cumple esta última novela con el rasgo tantas veces aceptado, aunque la mayoría de las veces el servicio que se pretende del protagonista tan sólo es el de hacer de bufón;

²⁴⁵ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XLVI.

desde el punto de vista de la funcionalidad, nos parece que cumple sólo en menor medida.²⁴⁶

Gracias a esta precisa y sistemática observación de los textos nos parece que ya estamos en posición de concluir acerca de la legitimidad, o no, del tercer rasgo que apuntaba Lázaro en su poética para el género picaresco: “el servicio a varios amos como pretexto para la crítica”. Y resulta que, en realidad, como ya ocurría para el segundo –el origen vil– no acaba de encajar con todas las novelas que constituyen nuestro *corpus*: Guzmán, en la segunda parte sólo sirve a un amo o dos (contabilizando al embajador como continuación y fin de la primera parte); Pablos, en el *Buscón*, sólo tiene uno también, su amigo además; Marcos tiene varios pero sus relaciones con ellos no se parecen en nada al perfil acostumbrado, lo mismo ocurre con Estebanillo; Gregorio no sirve a ninguno, y por fin, las pícaras quedarían excluidas automáticamente por su condición de mujer. En vista de lo cual, pues, compartimos más bien la siguiente apreciación de Cabo:

“Es indudable, por tanto, que la desigualdad es la nota característica de la importancia del ‘servicio a varios amos’ tanto en las obras iniciales como en las que desarrollarán más tarde la serie: piénsese, por ejemplo, en la diferencia que separa las narraciones con una pícaro como protagonista, donde el servicio propiamente dicho casi desaparece, de otras como *Alonso, mozo de muchos amos*”. (pág. 25)

Desigualdad que se traduce muchas veces en ausencia, pura y dura. Por consiguiente, con sólo siete de catorce casos (once de catorce si sólo contamos con los protagonistas masculinos), nos consideramos con el derecho de cuestionar la validez de dicho rasgo y de los argumentos que consisten en defender la idea según los relatos seudoautobiográficos se estructuran principalmente mediante el servicio a varios amos, y que

²⁴⁶ Nos interesaremos con más detalle por esta figura del bufón a continuación. Pues uno de los pilares –de los que nosotros consideramos pilares– de la poética de la novela picaresca tiene que ver con el carácter satírico-cómico de la misma; por ende, el paralelismo con la literatura bufonesca y las normas literarias con respecto a la risa se hará tan inevitable como enriquecedor.

además atribuyen a este procedimiento la función de pretexto para la crítica social; a nuestro entender, resultan demasiado generalizadores y sobre todo restrictivos como para abarcar tantas novelas como las que componen el género picaresco. Pues siguiendo rígidamente esa lista de supuestas características fundamentales, ya tendríamos que dejar fuera, como mínimo al *Buscón*, al *Gregorio*, al *Lazarillo* de Luna, a la *Desordenada codicia*, y por supuesto, a nuestras tres pícaras. Cosa que no consideramos conveniente.

II. 4. Vertebración de los relatos desde ‘el caso’

Por fin, el último gran rasgo destacado por la crítica en general y que Lázaro Carreter, en particular, sitúa como cuarto punto de su poética, es “el relato como explicación de un estado final de deshonor”; o, dicho de otra manera, “la vertebración de los relatos desde el *caso*”.²⁴⁷ El ‘caso’, que en principio propicia el relato, representa la situación presente del protagonista, viene a ser la expresión de la mentalidad, en todos los sentidos, del protagonista en su contexto; o decir, se ha definido el ‘caso’ como la postura moral de un desgraciado, de un resentido que recuerda su vida para darle cierto sentido actual o algún tipo de justificación a su situación presente; en términos parecidos lo define Lázaro:

“Y hay un último rasgo constructivo, fundamental como he dicho, que también adoptó del anónimo: la vida del héroe contemplada retrospectivamente por él como justificación o explicación de su estado”.²⁴⁸

Así pues, lo que se supone al erigir este elemento como rasgo característico es que cada uno de nuestros pícaros empiece el relato de su vida por encontrarse en un contexto presente particular –de deshonor, se ha añadido a menudo–, en un estado de ánimo específico que le empuja a escribir para justificar o explicar su situación, colocándonos asimismo, de entrada, en un ambiente especial. Además, reconocer la existencia de este ‘caso’ también debería implicar que se pueda reconocer en todas las novelas un modo de narrar retrospectivo coherente con esta supuesta situación presente y este supuesto afán exculpatorio.

Ahora bien, procedamos de nuevo a la confrontación de este último rasgo con nuestras obras a fin de comprobar si efectivamente se cumple, cómo y en cuantos títulos; para poder, o no, validarlo como

²⁴⁷ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., pág. 207.

²⁴⁸ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., pág. 210.

rasgo característico operante a la hora de intentar fijar una ‘poética’ definitorio del género picaresco.

II. 4. a. El ‘caso’ en el *Lazarillo de Tormes*

En vista de lo dicho, y con el fin de aclarar la existencia de alguna circunstancia propia del pícaro cuando empieza el relato de su vida, que lo justifica y estructura a la vez, tomemos como punto de arranque una afirmación de Francisco Rico: “Ciertamente el molde epistolar no podía abordarse sin más (...) Porque ¿a quién le parecería creíble que una personilla de poco más o menos se ocupara en levantar acta ‘de sus fortunas y adversidades’? Hacía falta un pretexto”.²⁴⁹ Y este “pretexto” es precisamente este ‘caso’ que aquí nos interesa, el motivo que empujó al pobre Lázaro, pregonero de Toledo, a coger la pluma para dar cuenta de su vida; además, hecho no poco relevante, resulta que él mismo inaugura el término ‘caso’:

*“Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues vuestra merced escribe se le escriba y relate **el caso** por muy extenso, parecióme no tomarle por el medio, sino del principio, porque se tenga entera noticia de mi persona. Y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto”.* (Prólogo, pág. 10)

Así las cosas, el lector sabe desde un principio que nuestro protagonista inicia el relato de su vida a petición de ‘Vuestra Merced’, quien le ha pedido explicaciones. Eso es lo único que sabemos, pero en este momento de la lectura basta como para justificar el cuento; cuento que empieza con el mismo nacimiento del protagonista y acaba precisamente tras la revelación, o resolución ‘del caso’. Lázaro, tras haber contado a ‘Vuestra Merced’ (o escrito ya que se trata de una carta) varias experiencias que le ocurrieron a lo largo de su vida, aludiendo a todo tipo

²⁴⁹ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 22.

de situaciones vividas y lecciones que fueron marcando su aprendizaje en la escuela de la vida (todas elegidas con fin de justificar mejor su situación presente, desde la cual confiesa y explica ‘el caso’), acaba revelando en qué consistía en realmente: los rumores que circulaban por la ciudad acerca de la mujer de Lázaro y de sus relaciones con el Arcipreste; o, para decirlo con palabras de Francisco Rico:

“No otro es *el caso*: las hablillas que corren por la ciudad sobre el equívoco trío, la sospecha de un *ménage à trois* complacientemente tolerado por Lázaro. Pero Lázaro –ya lo sabemos– desprecia los calumniosos rumores y ni aun se digna de tratar de ellos. Sólo porque ‘Vuestra Merced’ es quién es y le ha escrito que «se le escriba y relate *el caso* muy por extenso» ha accedido el pregonero a ventilar el asunto, reivindicando la honra sin tacha de su mujer”.²⁵⁰

Una vez cumplido lo que se le mandó, y ya aclarada la situación, Lázaro puede dar fin al relato de su vida, ya que no era motivado por otra cosa; y así ocurre, con, además, una última referencia al decisivo ‘caso’:

"Hasta el día de hoy nunca nadie nos oyó sobre el caso; antes, cuando alguno siento que quiere decir algo de ella, le atajo y le digo:

–Mira, si sois amigo, no me digáis cosa con que me pese, que no tengo por mi amigo al que me hace pesar; mayormente, si me quiere meter mal con mi mujer, que es la cosa del mundo que yo más quiero y la amo más que a mí y me hace Dios con ella mil mercedes y más bien que yo merezco. Que yo juraré sobre la hostia consagrada, que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo. Y quien otra cosa me dijere, yo me mataré con él. De esta manera no me dicen nada, y yo tengo paz en mi casa". (Tractado séptimo, pág. 134)

Así pues, no solamente la presencia de ‘el caso’ en la obra anónima, la que inaugura el género, es indudable, sino que en realidad la misma terminología tiene su origen en ella. ‘El caso’ era el pretexto para la escritura de la vida de este pobre pregonero, con lo cual, podemos

²⁵⁰ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 25.

concluir que no solamente existe un ‘caso’ en esta autobiografía, sino que ésta “así, depende del *caso* y a la vez lo justifica”.²⁵¹

II. 4. b. El ‘caso’ en el *Guzmán de Alfarache*

La novela de Mateo Alemán se diferencia del *Lazarillo* en cuanto a la motivación del relato nada más arrancar: el protagonista, en primera persona, se dirige al lector desde la primera frase, comunicándole el gran deseo que sentía de contar su vida. Así es como justifica Guzmán, al abrirse la novela, la toma de la pluma:

“El deseo que tenía, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta priesa para engolfarte en ella sin prevenir algunas cosas que, como primer principio, es bien dejarlas entendidas –porque siendo esenciales a este discurso también te serán de no pequeño gusto–, que me olvidaba de cerrar un portillo por donde me pudiera entrar acusando cualquier terminista de mal latín, redarguyéndome de pecado, porque no procedí de la definición a lo definido, y antes de contarla no dejé dicho quiénes y cuáles fueron mis padres y confuso

²⁵¹ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 25. No obstante, a pesar de la aparentemente claridad de la situación, resulta que existe para el *Lazarillo* y paralelamente a la cuestión de la existencia del ‘caso’, otro debate que atañe a elucidar lo que realmente esconde este concepto; al respecto, Víctor García de la Concha sentenciaba: “Decididamente, el *caso* del tratado VII no parece ser el *caso* propuesto en el «Prólogo» como objeto de interrogación y noticia. Debemos explorar otras vías –concluye entonces– que puedan conducirnos a la individualización de éste como núcleo de convergencia de toda la relación autobiográfica” (*Nueva lectura*, cit., pág. 46); para más detalle sobre los distintos tipos de interpretación del mismo (“pura diversión” o “su propósito era más serio”, etc.) véase dicho estudio. Por otra parte, llegados a este punto quisiéramos recordar la interesante y original interpretación del propio García de la Concha, quien después de todo, y tras un minucioso análisis de la novela anónima termina proponiendo: “Aquí, entre tanto, podemos formular, con categoría de síntesis integradora, algo de desde las páginas anteriores viene evidenciándose de modo progresivo: además de ostentar su vida y de convertirla en ‘argumento’ (!?) en el marco de la polémica *de nobilitate*, Lázaro quiere hacer literatura. Pero conviene medir bien el alcance de este propósito. Porque no se trata sólo, a mi juicio, de que pretenda revestir de buen estilo –ya sabemos que la autocalificación de ‘grosero estilista’ corresponde a la preceptiva tópica– el informe que presenta. Se propone mucho más: convertir su vida en obra literaria, salvándola de ‘la sepultura del olvido’ y eternizándola en la palabra. Las pesquisas sobre la tradicionalidad del *Lazarillo* arrojan un formidable cúmulo de motivos y lugares individuados. Con todo ese material se alza, y en su línea se inserta, la construcción de una vida literaturizada. El anónimo autor hace, además, que Lázaro inscriba su tarea en la teoría de los que, tras Marco Tulio, persiguen la honra con las artes. De este modo, en formidable giro de coherencia estructural, el ejercicio de escritura que el pregonero realiza se supedita al objetivo primordial de ostentación: a la fama que como tal pregonero ha adquirido y a los títulos que, por su reiterada demostración de ‘virtud’, le hacen acreedor de nueva nobleza, añadirá Lázaro el motivo de la gloria literaria. Era, exactamente, lo que privaba en el ámbito de la cortesanía”. (*Nueva lectura*, cit., pág. 191)

nacimiento; que en su tanto, si dellos hubiera de escribirse, fuera sin duda más agradable y bien recibida que esta mía".
(Cap. 1, I. I. pg. 125)

Pues bien, cuando en el caso de la obrita anónima sabemos que el protagonista toma la palabra para dar satisfacción a 'Vuestra Merced', quien le ha pedido explicaciones, el protagonista de Alemán sólo reivindica su "deseo" de contar su vida.²⁵² A partir de allí empieza el relato, siguiendo –más o menos– las mismas pautas que su predecesor: cuento de los orígenes, el paso de la infancia al obligado despertar frente a un mundo hostil donde Guzmán tiene que buscarse la vida, sucesión de *fortunas y adversidades* que van constituyendo su aprendizaje en la escuela de la vida, etc. Lo que diferencia las dos obras, a simple vista, son las interminables digresiones que intercala Guzmán en su relato. Al respecto, cabe señalar que hasta leer la segunda parte el lector ignora por completo el motivo de estas, tanto como la justificación misma del cuento, de la autobiografía. A lo largo de la primera parte, pues, se echa en falta la exposición, clara, del 'caso', ya que al principio, la única justificación existente es el propio deseo del narrador. Más adelante sin embargo, sí entenderemos cómo este deseo está guiado por un afán de ejemplaridad, "porque influir sobre ellos (los lectores) es el objeto principal de su libro, y a esa intención doctrinal se somete el contenido entero", –para decirlo de nuevo con palabras de Francisco Rico²⁵³; pero esta intención se descubre, así de claro, sólo al iniciarse la segunda parte del libro:

²⁵² En cuanto a este peculiar situación inicial comentaba muy acertadamente Michel Cavillac, gran especialista en el *Guzmán*: "Pero mientras que el amigo del arcipreste de San Salvador asume un papel mudo y distanciado en su calidad de mero solicitante de la carta de Lázaro, el receptor interno adquiere en el *Guzmán* una función tanto más conflictiva cuanto que no solicitó para nada el discurso en cuestión. Su participación en la historia obedece al imperioso 'deseo' del galeote-escritor de zambullirse sin más en el relato que empieza del modo siguiente: «*El deseo que tenía*, curioso lector, de contarte mi vida me daba tanta prisa para *engolfarte en ella...*». La metáfora marítima es elocuente: de entrada, el narratorio se ve condenado a compartir la travesía en la nave-texto que le asigna el autobiógrafo". ("El diálogo del narrador con el narratorio en el «Guzmán de Alfarache» de Mateo Alemán", en *Críticon*, 81-82, 2001, págs. 317-330, pág. 318) Situación esta que no estará libre de importantes consecuencias a nivel de la situación comunicativa, pues la poca implicación del narratorio, en este sentido, tendrá mucho que ver, a fin de cuentas, en la configuración y estilización final del discurso; volveremos a ello a continuación.

²⁵³ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 132.

“Digo –si quieres oírlo– que aquesta confesión general que hago, este alarde público que de mis cosas te represento, no es para que me imites a mí; antes para que, sabidas, corrijas las tuyas en ti”. (Cap. 1, I. II. pág. 42)

A esas alturas de la novela ya sabemos que en realidad esta pseudoautobiografía es una confesión; pero sólo con esto tampoco se hubiera podido apreciar la existencia de un ‘caso’ como el del *Lazarillo*: ‘el caso’ de esta novela, que al fin y al cabo justifica la presentación del relato como una confesión, en realidad, sólo se nos revela por completo al final de la novela:

“Galeote soy, rematado me veo, vida tengo de hacer con los de mi suerte, ayudarles debo a las faenas para comer como ellos. Híceme de la banda de los valientes, de los de Dios es Cristo. Púseme mi calzón blanco, mi media de color...”. (Cap. 8, III. II. pág. 489, 490)

“Ya con las desventuras iba comenzando a ver la luz de que gozan los que siguen a la virtud, y, protestando con mucha firmeza de morir antes que hacer cosa baja ni fea, sólo trataba del servicio de mi amo, de su regalo, de la limpieza de su vestido, cama y mesa. De donde vine a considerar y díjeme una noche a mí mismo: « ¿Ves aquí, Guzmán, la cumbre del monte de las miserias, adonde te ha subido tu torpe sensualidad? Ya estás arriba, y para dar un salto en lo profundo de los infiernos o para con facilidad, alzando el brazo, alcanzar el cielo. Ya ves la solicitud que tienes en servir a tu señor, por temor de los azotes, que dados hoy, no se sienten a dos días. Andas desvelado, ansioso, cuidadoso y solícito en buscar invenciones con que acariciarlo para ganarle la gracia; que, cuando conseguida la tengas, es de un hombre y cómitre. Pues bien sabes tú, que no lo ignoras, pues tan bien lo estudiaste, cuánto menos te pide Dios, y cuánto más tiene que darte y cuánto mejor amigo es. Acaba de recordar de aquese sueño; vuelve y mira que, aunque sea verdad haberte traído aquí tus culpas, pon esas penas en lugar que te sean de fruto. Buscaste caudal para hacer empleo: búscalo ahora y hazlo de manera que puedas comprar la bienaventuranza. Esos trabajos, eso que padeces y cuidado que tomas en servir a ese tu amo, ponlo a la cuenta de Dios. Hazle cargo aun de aquello que has de perder y recebirálo por su cuenta, bajándolo de la mala tuya. Con eso puedes comprar la gracia, que si antes no tenía precio, pues los méritos de los santos todos no acaudalaron con qué poderla comprar, hasta juntarlos con los de Cristo, y para ello se hizo hermano nuestro, ¿cuál

hermano desamparó a su buen hermano? Sírvelo con un suspiro, con una lágrima, con un dolor de corazón, pesándote de haberle ofendido; que, dándoselo a él, juntará tu caudal con el suyo, y, haciéndolo de infinito precio, gozarás de vida eterna». En este discurso y otros que nacieron dél, pasé gran rato de la noche, no con pocas lágrimas, con que me quedé dormido; y cuando recordé, halléme otro, no yo ni con aquel corazón viejo que antes. Di gracias al Señor y supliquéle que me tuviese de su mano. Luego traté de confesarme a menudo, reformando mi vida, limpiando mi conciencia, con que corrí algunos días.”. (Cap. 8, III. II. pág. 505, 506)

Así es como Guzmán da parte al lector de su “conversión”, del cambio radical experimentado al final ya de su vida y que motivó la redacción de esta larga “confesión”. Más adelante en la obra volverá a referirse a esta conversión:

“En el ínterin que andaban las embajadas, hice mi consideración, y como siempre tuve propósito firme de no hacer cosa infame ni mala por ningún útil que della me pudiese resultar, conocí que ya no era tiempo de darles consejo, así por su resolución, como porque, si les faltara en aquello, temiéndose de mí no los descubriese, me levantarían algún falso testimonio para salvarse a sí, diciendo que yo, por salir de tanta miseria, los tenía incitados a ellos. [...] Aquí di punto y fin a estas desgracias. Rematé la cuenta con mi mala vida. La que después gasté, todo el restante della verás en la tercera y última parte, si el cielo me la diere antes de la eterna que todos esperamos”. (Cap. 9, III. II. pág. 520-522)

Ya podemos confirmar, pues, la existencia de el ‘caso’, que justifica y configura, a la vez, la novela de Mateo Alemán, ya que efectivamente el relato seudoautobiográfico que nos ofrece Guzmán es el resultado y consecuencia de una situación presente y una mentalidad peculiar que propician el relato retrospectivo, con claras intenciones de ejemplaridad y adoctrinamiento. Además, notamos que como ocurría en el *Lazarillo* ‘el caso’ condiciona por completo el relato, pues los contenidos del mismo (anécdotas varias, digresiones moralizantes de distinta índole

también, etc.) van orientados hacia el desenlace de la autobiografía de Guzmán: la conversión final.²⁵⁴

II. 4. c. El ‘caso’ en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo

Dándose una situación similar a la que comentamos en cuanto al ‘origen vil’, al tratarse de una continuación, y en la medida en que Luján procuró en todo momento que su obra fuera tenida como tal (y adscribirse al género naciente también), el ‘caso’ en este segundo *Guzmán* si bien no se expone claramente, podemos dar por sentada, de alguna manera su existencia, aunque consista, en realidad, en el mismo hecho de continuar la historia iniciada por Alemán.

II. 4. d. El ‘caso’ en *El Guitón Onofre*

En cambio, en la obra de Gregorio González, el caso’ sólo destaca por su ausencia; la única justificación que propone al empezar el relato de su vida es la siguiente:

“Pero, aunque es verdad que yo lo comencé por entretenimiento de una grave enfermedad, y que no la acabara por la poca satisfacción que dél he tenido y tengo, no faltaron personas a quienes no podía faltar que me apretaron de suerte que, hurtando al tiempo algunos breves ratos, llegué a este estado”. (pág. 346)

Así las cosas, y como bien indica Cabo:

²⁵⁴ Con respecto a la cuestión del ‘caso’ en la obra de Alemán, recomendamos se vean las interesantísimas pesquisas, reflexiones y conclusiones de Michel Cavillac; especialmente sus dos últimas publicaciones («*Atalayisme*» et *picaresque. La vérité proscrire*, cit., 2007, y «*Guzmán de Alfarache*» y *la Novela Moderna*, 2010), donde se propone demostrar porqué y cómo la piedra de toque de la novela resulta ser la sinceridad de la conversión de Guzmán, en vista de su posible liberación final (aunque no cierta, pues carecemos, al fin y al cabo de la información al finalizar el relato autobiografía); en este sentido, el propósito principal del discurso del protagonista-narrador sería convencer al lector de que sí merece la gracia real y salir libre de las galeras. En nuestra opinión, la perspicacia de estas reflexiones es indudable, no obstante nos guardaremos de formular una opinión acerca de su legitimidad y validez, pues de momento nos conformamos con confirmar, en este caso concreto, la existencia, efectivamente, de un ‘caso’ que motive a la par que justifique el discurso del pícaro.

“Por otro lado, Onofre inicia su relación autobiográfica con unas consideraciones de gran vaguedad, pero que evidencia, sin embargo, una actitud muy curiosa: una mezcla de hostilidad y deseo de autojustificación que, en ninguno de los dos casos, está fundamentada por algo que el lector conozca o vaya a conocer a través de la lectura. El narrador, en otras palabras, no aparece caracterizado de modo directo como tal en el texto. No se dice cuándo, cómo, dónde o para qué escribe”.²⁵⁵

No obstante, añade, sin que le falte razón a nuestro entender, que “también es cierto, si lo pensamos con calma, que no tiene Onofre porque sacarnos de esas dudas ni guarda esta ignorancia del lector ninguna relación con la posible felicidad artística de la obra”. (pág. 34)

Por otra parte, también se nos priva de otro aspecto relativo al supuesto ‘caso’ tal y como se ha venido calificando: lo referente a la ‘sicología’ del protagonista-narrador; al respecto compartimos las conclusiones de Florencio Sevilla cuando comentaba:

“Se nos escamotea totalmente el estado de conciencia final del narrador —el ‘caso’—, dejándonos sin coordenadas semánticas desde las que interpretar el hecho autobiográfico en sí mismo...”²⁵⁶

Por tanto, estamos ante nuestro primer caso de incumplimiento para con el supuesto rasgo fundamental; la cuarta novela de nuestro corpus no cuenta con ningún ‘caso’ que justifique y configure el discurso.

II. 4. e. El ‘caso’ en *La Pícaro Justina*

Tampoco podemos decir, en el caso de la *Pícaro Justina*, que la narración toda esté determinada por una situación o coyuntura concreta y presente que la justifique. En efecto, los motivos del relato distan, y mucho, de las profundas razones de Lázaro o de Guzmán por ejemplo; tan sólo se explica la publicación del mismo de la siguiente manera:

²⁵⁵ CABO, *El Guitón Onofre*, cit., pág. 34.

²⁵⁶ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXVI.

“De aquí infiero que si el siglo presente siguiera tan docto y sano consejo como el de estos famosos varones, no me atreviera aun a imaginar el estampar este libro; pero ateniendo a que no hay rincón que no esté lleno de romances impresos, inútiles, lascivos, picantes, audaces, impropios, mentirosos, ni pueblo donde no se represente amores en hábitos y trajes y con ademanes que incentivan el amor carnal; y por otra parte, no hay quien arrastre a leer un libro de devoción, ni una historia de un sancto, me he determinado a sacar a luz este juguete, que hice siendo estudiante en Alcalá, en ratos perdidos, aunque algo aumentado después que salió a luz el libro del Pícaro, tan recibido. Este hice por entretenerme y especular los enredos del mundo en que vía andar. Esto saldrá a ruego de discretos e instancia de amigos. Diles el sí. ¿Cumplirélo? No más, sí”. (pág. 80)

Es decir, en boca de Florencio Sevilla nuevamente, que “el ‘caso’ final – definitorio del sentido último de la rememoración– se trivializa en los términos explicados, acorde con los intereses burlescos perseguidos,...”²⁵⁷ Una vez más, pues, y sin necesidad de alargar consideraciones y conformándonos con la mera y objetiva observación del texto (como debe de ser), nos vemos en la obligación de rechazar el rasgo como definitorio en la elaboración de este título.

II. 4. f. El ‘caso’ en el *Buscón*

En la novela de Quevedo ya no sorprende que algunos rasgos compositivos manifiestos en las dos primeras novelas picarescas se vayan modificando. En un primer momento, nada más empezar la lectura nos encontramos, al modo del *Lazarillo*, con la alusión a un supuesto destinatario:

“Yo, señora, soy de Segovia...” (Cap. 1, I. pág. 79)

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en la obra anónima, donde no solamente se sabía quién era “Vuestra Merced” sino que además llegaba a asomar en el relato, aquí se desconoce, hasta el final, quien era esta “señora” a la cual Pablos parece dirigir su cuento. En realidad sólo se trata

²⁵⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXVII

de un procedimiento retórico, constatación ésta que lleva a Rico a sentenciar:

“(…) es un mero nombre. Quevedo lo encontró en el vocabulario elemental de la picaresca, lo inscribió en su libro y no se ocupó en darle sentido (cuerpo o siquiera sombra)”.²⁵⁸

Por consiguiente, una primera conclusión se impone: este apóstrofe inicial no alude ni sugiere la existencia de ‘el caso’.

Por otra parte, al terminar la novela (y al modo del *Guzmán* esta vez), si bien se pueden leer declaraciones como la que viene a continuación, tampoco podemos divisar en ellas la intención claramente didáctica que movía este último –provocada por su mentalidad presente, tras la “conversión”–, sino que de nuevo se trata únicamente de una mera reutilización del modelo de Alemán:

“mas quizás, declarando yo algunas chanzas y modos de hablar, estarán más avisados los ignorantes, y los que leyeren mi libro serán engañados por su culpa”. (Cap. 10, III. pág. 277)

Para reconocer la presencia de un ‘caso’ que propiciaría el relato autobiográfico del pícaro, habría que poder contestar a la siguiente pregunta: ¿Por qué escribe Pablos? Lo cual tampoco se puede responder. Falta algún motivo exterior, o de otro tipo, explícito y sobre todo coherente con el argumento de la novela.

Con todo, y para concluir acerca de esta cuestión del ‘caso’ en el *Buscón* nos valdremos de palabras de Rico (que no le valieron pocas respuestas y debates)²⁵⁹:

²⁵⁸ RICO, *La novela picaresca, cit.*, pág. 132; a favor de esta conclusión se nos antoja un argumento que consideramos de peso: tan poco significativo y desconocida resulta este narratario que incluso contamos con ediciones que lo confunden o reemplazan con un “señor”.

²⁵⁹ Como es sabido, la posición del especialista frente a la obra de Quevedo le valió todo tipo de respuestas y hasta críticas, pues creemos que no se ha entendido, ni aceptado sus opiniones al respecto y quisiéramos aprovechar la ocasión para denunciar un hecho que, aunque distinto, nos resulta significativo y revelador de la situación de generalización precipitada y injustificada que caracteriza a parte de la crítica literaria: nos referimos a la polémica suscitada por unas consideraciones suyas, concretamente a la que juxtaponía las

“Quevedo no comprendió el *Lazarillo* (por mucho que lo admirara) ni el *Guzmán*. No comprendió que el pregonero y el galeote cuentan lo pasado para aclarar lo presente (y, por ahí, el mismo hecho de contar). No comprendió la magistral ambigüedad con que Lázaro ofrece su libro como pliego de descargo (...), ni que la crudeza de Guzmán al pintarse indigno y malvado confirma su arrepentimiento y toda la historia –una vida entera– de su conversión”.²⁶⁰

Sea como fuere, por incomprensión de Quevedo o por cualquier motivo, lo que aquí compartimos con este crítico es la efectiva ausencia, en esta sexta novela, del ‘caso’ –que supuestamente tenía que determinar “la vertebración del relato”–.

II. 4. g. El ‘caso’ en la *Hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

Salas también prescinde del llamado ‘caso’ a la hora de tramar su historia. Lo único que empuja a la protagonista a contar, en primera

palabras *Buscón* y “*pésima novela picaresca*”. El propio Rico se quejó y defendió de ello, con mucha razón, defendiendo la sin razón de determinadas comentarios nacidos de un procedimiento erróneo: el que consiste en utilizar y valorar frases sacadas previamente de su contexto, aislarlas y darles el giro interpretativo requerido en función de gustos de cada cual. Francisco Rico tachó de esta manera a la obra de Quevedo, pero lo hizo en función, exclusivamente, de un criterio muy concreto, en función de su criterio de observación del momento: o sea en función de la novelización del punto de vista en las novela picarescas españolas; en este aspecto es donde le parece al especialista que la historia de Pablos desmerece con respecto a sus antecesores fundadores del género. Habría que cuidarse, pues –y con esto terminamos– de no sacar las cosas de contexto y de atenerse a fielmente a los discursos de los cuales disponemos, y eso tanto en cuanto a las novelas propiamente dichas, como con las valoraciones críticas de las mismas. Dicho esto, no terminamos de compartir la susodicha valoración, volveremos a ello en nuestra propia consideración del género.

²⁶⁰ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 136. En la misma línea aboga Domingo Ynduráin al afirmar: “Se ha señalado, con razones de peso, cómo la organización del *Buscón* abandona el modelo constructivo del *Lazarillo* o del *Guzmán* para, frente a la estructura basada en relaciones de causa-efecto, volver a la sarta de episodios independientes y aún contradictorios; (...) –y explica– La incongruencia general del *Buscón* radica en que el autor conserva las formas y planteamientos de la novela picaresca, pero elimina o altera la función que esos elementos poseían en la estructura de base. En primer lugar –y es el que nos ocupa ahora–, la narración de una vida desde un punto de vista unificador (el caso o la situación final), típico del *Lazarillo* o del *Guzmán*, no existe en nuestra obra: Pablos no alcanza una situación desde la que sea posible contar y juzgar su propia vida; (...)” (págs.. 19, 20) No obstante, como deja bien claro el estudioso inmediatamente después: “Además, la ausencia de caso final, los olvidos y contradicciones en el interior de la narración, no significa que la obra ni posea unidad de intención o de sentido; son cosas distintas”. (*Vida del Buscón*, ed. cit., pág. 25)

persona y de viva voz, su vida, es el aburrimiento y desánimo de su amigo y compañero de viaje:

*“Elena, que quiso divertir a Montúfar para que no se desanimase –porque en los suspiros que iba dando mostraba más arrepentimiento que satisfacción– dijo así:
–Muchas veces, amigo el más agradable a mis ojos y por esta razón entre tantos elegido de mi gusto, me has mandado y yo he deseado obedecerte, que te cuente mi nacimiento y principios, y siempre nos han salido al camino estorbos que no han dado lugar. Ahora nos sobra tiempo, y el que nos corre, tan triste, que necesita mucho de que le busquemos entretenimiento; y porque el que yo te ofrezco sin duda te será muy apacible, por ver si en la mucha ociosidad de esta noche puedo dar fin a lo que tantas veces empecé, prosigo:...” (pág. 106)*

No se trata en ningún momento de explicar o solventar una situación presente de deshonor ni nada parecido, sólo se trata de pasar el rato. Y no nos importa, además, saber por qué decide la pícara lanzarse a contar su vida en este momento en concreto, sino el hecho en sí que lo haga. Eso es lo relevante, la situación que lleva a este cuento: los dos amigos están juntos, tienen mucho viaje por delante, y una de las partes elige entretener a la otra parte regalándole un cuento. Por tanto, ‘caso’ ninguno, como mucho la reiteración del famoso principio de ‘alivio de caminantes’.

II. 4. h. El ‘caso’ en el *Marcos de Obregón*

En la novela de Vicente Espinel, ocurre algo similar que con el *Buscón*. Si bien encontramos una declaración de intenciones al iniciarse la novela, resulta que distan, y mucho, del famoso e importante ‘caso’ de los dos primeros textos de la serie. Lo más parecido a un ‘caso’ que podemos encontrar se asemeja más bien a una especie de posicionamiento ideológico que a la exposición de una situación presente potenciadora de la toma de palabra del protagonista, como lo fuera un estado de deshonor, una conversión final, etc. Así, declara el protagonista:

“Este largo discurso de mi vida, o breve relación de mis

trabajos, que para instrucción de la juventud, y no para aprobación de mi vejez, he propuesto manifestar a los ojos del mundo, aunque el principal blanco a que va inclinado es aligerar por algún espacio, con alivio y gusto, la carga que, con justos intentos oprime los hombros de Vuesa Señoría Ilustrísima, lleva también encerrado algún secreto, no de poca sustancia para el propósito que siempre he tenido y tengo de mostrar en mis infortunios y adversidades cuánto importa a los escuderos pobres, o poco hacendados, saber romper por las dificultades del mundo, y oponer el pecho a los peligros del tiempo y la fortuna, para conservar, con honra y reputación, un don tan precioso como el de la vida,...” (Descanso I, I, pág. 83)

Según anunciábamos, pues, podemos apreciar como esta ‘declaración de intenciones’, digamos, se compone de dos partes, una donde se alega el más puro deleite del destinatario, y otra donde asoma más bien la defensa de unos principios y consejos destinados a los de su clase. Por lo tanto, más que un ‘caso’ real, destinado tanto a contextualizar como a justificar y estructurar el relato, antes vemos en este tipo de declaraciones unos indicios del llamado (por Rey Hazas) “compromiso ideológico” de los autores picarescos. Volveremos a esta cuestión más adelante.

De momento, veamos cómo las últimas palabras del protagonista-narrador vuelven a demostrar la inconsistencia del supuesto ‘caso’. La explicación de lo que le empujó a tomar la pluma para hacernos el relato de su vida no se puede equiparar, aquí tampoco, con un ‘caso’ tal y como lo hemos entendido; escuchémoslo:

“Escribíle en lenguaje fácil y claro, por no poner en cuidado al lector para entendello. Dijo muy bien el maestro Valdivieso, con la gallardía y claridad de su ingenio, a un poeta que se precia de escribir muy obscuro, que si el fin de la Historia y Poesía es deleitar enseñando y enseñar deleitando, ¿cómo puede enseñar y deleitar lo que no se entiende, o a lo menos ha de poner en mucho cuidado al lector para entendello? (...) que cuando no haya hecho otro efecto en mí sino librarme del pernicioso vicio de la ociosidad, que tan es tendida he visto por todos los estados de los hombres, me bastara para tener y haber sacado gran fruto de mis trabajos; y si la juventud advertiese bien los hijos que va criando la ociosidad, tomando ejemplo en los daños ajenos, ni rehusarían los peligros de la soldadesca ni

vendrían a miserable servidumbre, ni se sujetarían a las necesidades que ven padecer y traer arrastrados a varones de buenos nacimientos, rendidos a mil bajezas que pudieran remediar a su salvo con buen tiempo". (Descanso último y epílogo, II. págs. 281, 282)

Entonces quedan claros los motivos del protagonista para emprender la redacción de su autobiografía, y no son otros que un deseo de entretenerse, y accesoriamente, "deleitar enseñando y enseñar deleitando"²⁶¹, a la par que restituir, de algún modo también, la figura del escudero; nada tiene que ver, insistimos, con las situaciones de Lazarillo o de Guzmán. Por tanto, otra vez, podemos observar la inexistencia de 'caso' como motivo y justificación del relato.

II. 4. i. El 'caso' en *La Desordenada Codicia de los bienes ajenos*

Este caso es aún distinto al de los demás en la medida en que toman la palabra dos protagonistas, en diferentes modos y situaciones. El primero, muy bien acogido en la cárcel cuenta cómo se fue ganando la confianza de los demás ocupantes, que acaban acudiendo a él para pedirle consejo y ayuda:

"En conclusión, con un buen semblante y algunas blanquillas que en mi bolsa traía, gané la voluntad de la chusma, de tal suerte que no había persona, de cualquiera calidad que fuese, que no me estimase en mucho y consultase conmigo lo más intrínseco de su conciencia". (pág. 781)

Uno de ellos es Andrés, quien, tras haberle consultado lo que necesitaba, en agradecimiento de su paciencia, le promete entretenerle con el relato de su vida, al modo de *Alonso* en su momento. Escuchemos al primer narrador relatar cómo se comprometió el verdadero protagonista de la historia picaresca a contarle su vida, de viva voz:

"(...) me dejó grandísimo deseo de conversalle a solas y muy de espacio, por saber largamente su trato, vacación, oficio

²⁶¹ Concepto éste que cobra mucha importancia en nuestro género y sobre el cual volveremos a continuación.

(...); pero él, conociendo en mí este deseo, en agradecimiento de la paciencia con que le había estado oyendo, y del buen consejo que le había dado en su necesidad, me prometió dar larga cuenta de su vida, de la de sus padres, y de los varios acontecimientos que en su arte le sucedieron, juntamente con todas las menudencias que entre los de su oficio se pasan. Y, dándome la asignación para dos horas de la tarde, nos fuimos a comer". (págs. 782-783)

Por consiguiente aquí más que un ‘caso’ lo que tenemos es una especie de diálogo, una conversación entre dos presos, aunque uno escuche mucho más de lo que habla. Y no echamos en falta el supuesto ‘caso’, de hecho, puesto que la presencia física de los dos personajes nos sobra como para justificar el relato del pícaro. Volveremos a esta idea más adelante (para desarrollarla y explotarla en su justa medida); pues la figura del interlocutor podría, sin gran dificultad, suplir la función del traído (pero no generalizado) ‘caso’.

II. 4. j. El ‘caso’ en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

El del *Lazarillo* de Luna constituye, de algún modo, otro caso particular en la medida en que si bien es cierto que podemos considerar que, efectivamente, existe un elemento exterior que propicia la narración; no lo es menos que este elemento no incumbe al propio protagonista sino al “coronista” de la historia:

*“Y así mesmo le advierto me tenga por coronista, y no por autor desta obra, con que podrá pasar una hora de tiempo”.
(pág. 269)*

En cualquier caso, la justificación que se pretende dar es la siguiente:

“La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la Segunda Parte de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme viendo a las manos un librito que toca algo de su vida sin rastro de verdad.(...) Este libro, digo, ha sido el primer motivo que me ha movido a sacar a luz esta Segunda Parte al pie de la letra, sin quitar ni añadir, como la vi escrita en unos cartapacios, en el archivo de la jacarandina de Toledo, que

se conformaba con lo que había oído contar cien veces a mi abuela y tías al fuego las noches de invierno, y con lo que me destetó mi ama. Por más señas, que disputan muchas veces ellas y otras vecinas cómo había podido ser que Lázaro hubiese estado tanto tiempo dentro del agua, como se cuenta en esta Segunda Parte, sin ahogarse”. (pág. 266)

¿Qué ocurre entonces? ¿Tenemos o no tenemos ‘caso’, tal y como se ha querido entender y usar? Creemos que no. Solamente se justifica la publicación de esta historia, pero no se revela un motivo concreto y profundo al porqué del relato en sí, y menos aún basados en el estado de conciencia presente del propio narrador. O sea, dicho con palabras de Sevilla:

“Esta libertad de pensamiento afecta directamente, como no podía ser de otro modo, al planteamiento compositivo de la novela, que se diría tramado para poner en solfa a los dos *Lazarillos* del Quinientos. Así, en esta nueva parte se nos justifica desde sus preliminares, como reacción purista, basada en fuentes fidedignas, contra las quimeras fantásticas de la primera continuación”.²⁶²

Sea como sea, y al no pertenecer al ámbito, digamos, del propio narrador, invalidamos aquí también el rasgo.

II. 4. k. El ‘caso’ en el *Lazarillo de Manzanares*

Aparentemente, este nuevo Lázaro prescinde, él también, del famoso ‘caso’ a la hora de ofrecer su historia al destinatario. No asoma ni al principio ni al final del texto. Tampoco en el prólogo donde lo único que se explica al lector es que si le gustare el libro, bien, y si no, que no lo compre. No obstante, por la mitad de la novelita, al final del capítulo 9, Lázaro justifica la inserción de unas cuantas anécdotas ofreciéndolas como alivio de la tristeza del ermitaño con quien está hablando:

“Eran tantas las lágrimas que segunda vez derramava, que le dixe para divertirle:

²⁶² SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXXVII.

–Ara, vos no me avéys de pedir que os diga quién soy y quién fueron mis padres, porque ya lo sabéis. Quiero pagaros la merced recibida con dos güentos, con que pienso, por estar tan próximos, llegaremos al lugar.” (pág. 81)

Lo cual nos recuerda la fórmula usada por otros protagonistas, como Alonso y Teresa por ejemplo, a la hora de introducir su relato: la petición del mismo por parte de otro, de un interlocutor quien solicita se le cuente orígenes y vivencias (ya sea para alivio de un viaje, o de unas penas, etc.)

A pesar de ello, un ‘caso’, a modo del *Lazarillo* o del *Guzmán*, destinado a justificar y determinar, a la vez, el sentido final de la rememoración y cuento, no lo encontramos en esta novela.

II. 4. 1. El ‘caso’ en el *Alonso, mozo de muchos amos*

Nuestra duodécima novela, el *Alonso*, también incumple con la supuesta cuarta característica del género picaresco. En esta ocasión, las pautas cambian ya fundamentalmente por el hecho de que se trate de un diálogo, nuestro protagonista ya no cuenta su vida a un ‘vuestra Merced’ ausente, sino que lo hace de viva voz, para un interlocutor presente –el vicario en la primera parte, y el cura en la segunda–, quien le invita a hacerlo:

“VICARIO: Antes que viniese a este santo convento, hermano Alonso, de su buen natural, de los trabajos que pasó en el siglo con los amos que tuvo, del buen proceder y traza con que los sirvió y del mal pago que recibió dellos, oí decir grandes cosas; y así, para que estas tardes, en que se acostumbra salir a recrearse los religiosos por este campo, recibiré mucha caridad en que me dé cuenta muy en particular de su vida, sin que deje ninguna circunstancia; que lo que yo le puedo ofrecer es una gran atención a cuanto me quisiere decir, y mucho mayor gusto al oírle.

ALONSO: Así es verdad, y que la orden nos da estos días como por asueto, para que en ellos se tome algún alivio, y sirva por descanso de un tan largo y continuo trabajo como se pasa en nuestro convento; y pues la verdura destos campos nos convida, y vuesa paternidad gusta a que algo más libre hable un donado como yo, sin temor de los celadores y guardas de nuestra religión, y muy por extenso le cuente los varios sucesos míos y

trabajosa vida, habré de hacerlo, dando cuenta de quién fueron mis padres, cuál mi patria y motivo que tuve para venir a este santo monasterio, cuyo hábito estimo en más que las telas y finos brocados de los monarcas y príncipes del mundo”. (Cap. 1, I. pág. 145)

El motivo del relato del buen Alonso, pues, no es otro que complacer al vicario, con quien comparte tiempo libre, sin que asome ningún asunto por explicar o resolver, sin que lo justifique ninguna situación presente peculiar del protagonista, el objetivo es sencillamente entretenerse, el mismo Alonso lo dice al acabar la primera parte de su cuento:

“Este es, en suma, el largo discurso de mi vida, con que he enfadado a Vuesa Paternidad, sirviéndole estas tardes de entretenimiento, por habernos salido a entretener. Perdone mis faltas; que, como tosco en el decir, no lo he contado con la elegancia que los muy retóricas tienen de costumbre, verificándose en mí que ninguno puede dar más de lo que tiene”. (Cap. 10, I. pág. 232)

Y la misma circunstancia se repite al empezar la segunda parte, Alonso, sólo se encuentra en otro lugar, con otro interlocutor, quien de nuevo solicita que le cuente de su vida:

CURA: Enojado está, hermano; y aunque no sirva más de para que desfogue la mucha cólera que tiene en ese pecho, me obligará para servirle en que me dé por extenso larga cuenta de sus pesadumbres, y la ocasión y motivo que tuvo para venir a esta santa ermita de San Cosme, y así mismo de todo el discurso de su vida desde que se dejó el hábito de donado. Y para que con más voluntad tenga paciencia de hacer lo que le ruego, en breves razones le quiero decir quién soy y a lo que he venido a esta su ermita, si gusta de oírme.

ALONSO: Gran merced será para mí el querer vuesa merced emplearme en su servicio, y en gustar de contado; y pues intenta ganar me por la mano, escucharé con la atención posible.

CURA: Sabrá, hermano, que yo soy natural de Lérida, donde hasta ahora he asistido en todos mis estudios. Gradueme en aquella Universidad de licenciado en los sagrados cánones”. (Cap. 1, II. pág. 234)

Estamos en la misma situación que en la primera parte, la única diferencia la introduce el comentario del cura cuando

propone a Alonso contarle su vida para desahogarse, pero eso no es suficiente para que se pueda considerar que existe un ‘caso’ que provoque y justifique el relato. Además, nada más empezar esta segunda parte el mismo Alonso invita al cura a contar también, él mismo sólo lo hace después, lo cual, a nuestro entender, demuestra de nuevo la inexistencia de caso, sólo se trata de una situación de comunicación normal, de dos personas que se juntan y se cuentan sus vidas.²⁶³ Y eso, precisamente, es lo interesante y determinante, ya lo veremos.

II. 4. m. El ‘caso’ en la *Niña de los embustes*, Teresa de Manzanares

En el caso de la novela de Castillo Solórzano tampoco contamos con un ‘caso’, representativo de un estado presente de deshonor, ni de una circunstancia particular que empujaría a la pícara a tomar la palabra para ofrecernos el cuento de su vida. No; la única justificación para ello, según ella misma explica, y aunque nos parezca ciertamente vacío de sentido real, es el afán de prevenir y educar.

“Considérale (el libro) con la intención que le escribí, que fuera para advertir descuidados y escarmentar divertidos, no para ser blanco de Zoilos, que ponen su atención más en calumniar leves yerros que en enmendar pesadas culpas de su mala inclinación”. (pág. 53)

“Sus pueriles travesuras la dieron nombre de «La niña de los embustes» (título que honra este libro), prosiguiendo con ellos por todo el discurso de su vida, como ella misma hace relación al lector, a quien se le cuenta desde el origen de sus padres. En ella podrá advertir los daños que se pueden prevenir para guardarse de engaños, para abstenerse de vicios, huyendo de vida tan libre y condición tan oscura”. (pág. 54)

²⁶³ En la misma línea aboga Florencio Sevilla, especialista, particularmente, en el *Alonso*: “La autobiografía, de resultas, quedará constituida como una respuesta o contestación a tal demanda, sin que sean precisas anteriores o ulteriores justificaciones. Al referir su pasado, Alonso se limita a obedecer y satisfacer la petición que se le ha formulado” (“Sobre el desarrollo dialogístico, de «Alonso, mozo de muchos amos»”, en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 257-74, pág. 267).

Principios y declaraciones que nos recuerdan a la obra de Alemán, sin embargo nada tendrá que ver el tono crítico-satírico del *Guzmán*, con el tono desenfadado de *Teresa de Manzanares*, indicado, asimismo, la pérdida de fuerza del debate ideológico tan característico de la mayoría de los integrantes de la serie. Sea como sea, lo que sí ha cambiado es la presencia real del “caso” como elemento que justificaba y condicionaba el discurso del protagonista en primera persona; aquí, de nuevo, no hay tal.

II. 4. n. El ‘caso’ en el *Don Gregorio Guadaña*

La insólita novelita de Enríquez Gómez, como era de esperar, también carece del famoso ‘caso’. A parte de constituir, desde un principio y sentando ya claramente las bases, la quinta transmigración del protagonista del *Siglo pitagórico*; lo único que declara Gregorio en cuanto a motivaciones y situación presente en el momento de la narración es:

“*¡Si está de Dios que yo he de ser coronista de mi vida, vaya de historia!*”. (pág. 134)

No sorprende, sin embargo, esta ausencia, en la medida en que las particularidades de esta novela, y las distorsiones que marca con respecto al patrón inicial son notables; no había por qué ser distinto para con el ‘caso’.

II. 4. o. El ‘caso’ en el *Estebanillo González*

Y, por fin, con el *Estebanillo González*, nos encontramos con algo parecido al caso del *Marcos de Obregón*, ya que, efectivamente, al finalizar la novela el protagonista explica porqué emprendió la redacción de su autobiografía, y el motivo expuesto no se sitúa en la órbita de lo que entendemos por ‘caso’; escuchémoslo:

“*Para cuyo efeto traté al instante de hacer este libro, por hacerme memorable y por que sirva de despedida de*

mi amo y señor, para que, como tan gran príncipe, viendo que es cosa justa lo que le suplico (en premio de lo que le he servido, acordándose de la palabra que me dio después de la batalla de Tionvila) me dé licencia para retirarme a disponer de la merced que su Majestad me hizo, a la fértil vera napolitana, tiniendo mi celda en el San Yuste de su ducado de Amalfi". (Cap. 13, pág. 369)

Nada que ver con la explicación de una situación presente, nada que ver con la justificación de un estado de deshonor (o particular por el motivo que sea) que despertase en el protagonista-narrador la necesidad de escribir; sólo el deseo de dejar una huella en este mundo y ofrecer un relato a su amo, como 'regalo' de despedida y sobre todo para ganarse una merecida compensación económica con que poder pasar adelante...²⁶⁴

El *Estebanillo*, entonces, tampoco cumple con el cuarto punto característico propuesto en su momento por Lázaro Carreter, y retomado posteriormente por numerosos estudiosos; no contamos con ningún 'caso' para la "vertebración de los relatos".

²⁶⁴ Con estas palabras describía dicha circunstancia Roncero López: "Estebanillo, el narrador, se muestra en todo momento muy consciente de la necesidad de contar de una manera graciosa su vida. (...) Su autobiografía se inserta, pues, en esta tradición bufonesca de divertir a su auditorio y de conseguir un premio que le permita sobrevivir. Estebanillo sabe que debe de divertir a Piccolomini para que éste se avenga a satisfacer sus deseos, y para él y para ello compone esta narración en la que vierte todo su ingenio, creando así en este libro una obra maestra de la literatura bufonesca". (*De bufones y pícaros*, cit., pág. 255) Volveremos más adelante sobre esta cuestión ya que resulta, a nuestro entender, sumamente importante esta dimensión de lo bufonesco (o al menos de lo cómico) en la novela picaresca española. De momento, y por otra parte, apuntemos un matiz suplementario aportado por el mismo especialista al respecto: "El caso del *Estebanillo* sigue a sus modelos en esta declaración de deseo de pasar a la posteridad por su «vida y no milagros». Pero hay algo más, porque lo que está haciendo con estas palabras el autor es parodiar toda una literatura de soldados que escribían sus autobiografías para presentar sus méritos al rey y a los lectores de su época." (*De bufones y pícaros*, cit., pág. 253) También compartimos, en este sentido, las recientes conclusiones de Klauss Meyer: "Si bien, al principio de su discurso enfoca a todos los lectores interesados (...), más abajo, Estebanillo, no obstante, revela sin falsa modestia que su vida fue redactada para complacer a la nobleza flamenca. Esta es la razón por la cual ha sido publicada allí. Probablemente pensaba adelantarse a posibles críticas cuando añade que no persigue ninguna intención comercial con la impresión de su *Vida* (...), sino que únicamente debe servir de «regalo» a los príncipes y a otros personajes beneméritos. (...) En eso reside el propósito del libro –así lo confiesa él mismo– o sea, que espera que su amo le mantenga en memoria. Además, pide su apoyo financiero para su retiro. Esto lo declara en un romance de su pluma". (*La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., págs. 487, 488)

Tras haber procedido a una rigurosa confrontación de esta supuesta característica de la picaresca con las quince novelas de nuestro *corpus* pensamos estar en posición de poder concluir sobre la validez, la funcionalidad si se prefiere, de este rasgo. El planteamiento de partida era evaluar hasta qué punto resultaba coherente erigirlo a la categoría de elemento fundamental e imprescindible para hablar de novela picaresca. Pues a vistas de lo que descubrimos mediante la confrontación, claramente, no nos lo parece, antes pensamos que no procede seguir considerando que éste es un rasgo operante: entre quince novelas sólo se pudo apreciar la presencia del ‘caso’, tal y como lo hemos entendido y aprehendido en nuestro análisis (siguiendo el criterio, repetimos, de Lázaro y sus seguidores), en dos novelas, las dos que inauguraron el género. Por tanto cuando declara este último: “los dos escriben instalados en sendas cumbres de su existencia, y esto no es casual ni tiene otro precedente en la narrativa moderna anterior al *Lazarillo*”.²⁶⁵ Pues sí, estamos de acuerdo, sin embargo, empezamos a discrepar cuando resulta que esto parece suficiente como para elevarlo a la categoría de rasgo esencial de toda la serie. Y esto no sólo porque nos parece que el método de aprehender las cosas no sea el más adecuado ni funcional –que también –sino porque, sencillamente, los resultados de la confrontación con los textos aportan una clara sentencia: no funciona, doce de catorce obras no cumplen con lo que se quiere presentar como un rasgo característico para todo el género. De serlo, sólo tendríamos, pues, dos novelas picarescas: el *Lazarillo* y el *Guzmán*.

En definitiva, nuestro objetivo, en un primer momento, no era otro que validar o invalidar la funcionalidad de los rasgos más comúnmente aceptados y reconocidos por la crítica en general. Consideramos que la comprobación fue concluyente: efectivamente, tras esta confrontación entre ‘supuestos rasgos poéticos-textos’ hemos podido sacar a la luz del día cuales son adecuados para caracterizar las novelas y cuales resultan ser inapropiados –al menos parcialmente– para pretender definir la

²⁶⁵ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., pág. 211.

esencia del género. Concluyente decimos, porque entre los cuatro puntos característicos que propuso en su momento Lázaro, resulta que sólo uno es digno de ser registrado como realmente idiosincrásico del género: el relato picaresco en primera persona. Efectivamente, y a pesar de las particularidades de cada novela, las pseudoautobiografías de los pícaros son el único elemento común y claramente distintivo de todo el *corpus*. Lo cual nos permite confirmar la validez de este rasgo compositivo como fundamental para la formulación de una poética de la picaresca; el más fundamental seguramente, aunque, hay que añadir que sólo llega a cobrar toda su relevancia e interés cuando se considera este relato en primera persona a la luz del marco dialogístico en el cual se insertan. En realidad, pseudoautobiografía y situación comunicativa deben de ser consideradas juntas, en conjunto; desarrollaremos esta idea a renglón seguido.

Ahora bien, a medida que iba avanzando la confrontación, nos fuimos dando cuenta de que la situación iba a ser muy distinta por lo que se refiere a los demás rasgos estudiados. Las particularidades y matices que iban apareciendo en cada novela, y que las caracterizan en todo caso, no acababan de encajar con el supuesto patrón. En efecto, en el caso del segundo rasgo, cifrado por Lázaro como ‘determinismo social desde el origen vil’, hemos podido comprobar hasta qué punto era operante esta supuesta característica: demasiado poco, sólo funciona con nueve novelas entre quince. Este resultado en sí bastaría para invalidar el reconocimiento de este rasgo como definitorio del género en su conjunto ¿O es que podemos, con semejantes cifras, reconocer en este parámetro un rasgo esencial y excluyente para la picaresca? Creemos que no; en todo caso, una reformulación del mismo sería imprescindible: podríamos, por ejemplo, hablar de prehistoria del pícaro, a menudo de baja extracción social, pero no de ‘origen vil’, pues de este modo no hacemos más que cifrar las cosas de un modo inflexible y reductor.

Además, ocurre algo similar con el tercer rasgo: “el servicio a varios amos como pretexto para la crítica”. Vimos cómo sólo siete de quince pícaros (o siete de doce si excluyéramos a las pícaras) llevaban, efectivamente, una vida itinerante jalonada de varios amos. No obstante, también vimos en qué medida el uso de este elemento iba cambiando

según los títulos. Recordemos que en un primer momento se quiso ver en este principio del servicio a varios amos un pretexto muy eficiente para dar el buscado repaso crítico a la sociedad (tanto a sus miembros como a determinados usos y modos de funcionar). Ahora, pues, se demostró que si bien es cierto que muchos de ellos transcurren su vida al servicio de varios amos –o en compañía de varios amos deberíamos decir según los casos, en particular para el *Estebanillo*– también quedó claro que los parámetros y características de cada caso distaban considerablemente del patrón diseñado por el *Lazarillo* y el *Guzmán*. Cuando inicialmente los pícaros debían buscarse amos y sobre todo usar con ellos de cualquier artimaña para sobrevivir, cuando les engañaban para sacar el mayor provecho posible, o cuando efectivamente los sucesivos amos eran claramente un pretexto para satirizar a determinados tipos de individuos o estamentos sociales, tanto Marcos como Alonso, por ejemplo, presentan un perfil muy distinto y aparecen más bien como consejeros de sus amos, quienes en general tienen un buen concepto de ellos. El caso de Estebanillo también es diferente en la medida en que su relato, a pesar de las apariencias, consiste más en el relato de andanzas soldadescas y burlescas que el de un pícaro pasando su vida al servicio de varios amos. Por último, añadir que incluir este rasgo en una poética esencial del género significaría, de entrada, dejar fuera a las novelas picarescas con protagonistas femeninas. Pues como ya quedo explicado, servicio y mujeres no podían funcionar juntos; por tanto preferimos, sin lugar a dudas, renunciar al rasgo antes que excluir a Justina, Elena y Teresa. Con todo, no nos parece conveniente aceptar este supuesto rasgo como uno de los elementos característicos esenciales para la definición del género picaresco.

Por fin, en cuanto al último punto analizado en este estudio, la presencia (o ausencia, mejor dicho) de ‘el caso’, como justificación de un estado final de deshonor, como explicitación de una situación presente peculiar y determinante, la confrontación nos ha proporcionado unos resultados altamente reveladores ya que fuera del *Lazarillo* y del *Guzmán* –que insistimos, no tienen el mismo valor en cuanto a evaluación de la funcionalidad de los rasgos para con las novelas al

haberse tomado siempre como punto de partida de las distintas propuestas críticas— ninguna de las obras de nuestro *corpus* responde positivamente. No se puede apreciar ningún ‘caso’ que propicie y justifique en modo alguno los relatos de nuestros pícaros/as. La originalidad y maestría que vio la crítica en la novedad del procedimiento que inaugura el autor anónimo y que retoma Mateo Alemán son indiscutibles, sin embargo, eso no legitima que se eleve a la categoría de punto esencial de la novelas picarescas si en realidad los autores posteriores no lo vuelven a utilizar y aprovechar —ya sea por no querer, por no entender o por no saber—; pues con estas estadísticas no se puede considerar, a nuestro entender, como rasgo definitorio de la serie.

Pues bien, si la meta de esta confrontación era evaluar la supuesta funcionalidad de los rasgos propuestos con las novelas mismas, nos parece que se ha alcanzado. Así las cosas, si lo que se pretende es constituir un listado de rasgos que verdaderamente defina y caracterice a todas y cada una de las obras que componen el género picaresco, sin ser restrictivo y excluyente, sino lo más abarcador posible, nos parece que debemos rechazar claramente por lo menos un punto entre los cuatro analizados, el del ‘caso’ ya que no se daba en ninguna obra. Por lo que al servicio a varios amos se refiere, pensamos también, y por los mismos motivos, que convendría invalidarlo. Y por fin, respecto al ‘origen vil’ y el supuesto ‘determinismo social’ que lleva parejo, creemos que, como mínimo, una formulación distinta del problema se impone, habría que buscar otra que no fuera tan discriminativa.

Llegados a este punto nos gustaría recordar algo que planteaba el mismo Lázaro Carreter:

“En torno a la comprensión de la ‘novela picaresca’ como género literario, mi propuesta se concreta en abandonar la inducción, en anteponer a su definición la dilucidación de cómo se hizo, y, para ello, en fijar con cuidado los rasgos distintivos, en observar el rumbo que estos siguieron, y en cubrir con aquel marbete genérico a todas las obras que contaron con tales rasgos, manipulándolos o no, como armazón válida para el relato”.²⁶⁶

²⁶⁶ LÁZARO, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., pág. 229.

Pues lo que pretendíamos en este estudio no es otra cosa que aceptar la invitación de Lázaro, y los resultados no dejan lugar a dudas: tanto el procedimiento como sus frutos dejan bastante que desear. Aceptando semejante tipo de poética, que se formula estrictamente a partir del estudio de las dos primeras novelas fundadoras del género – así es cómo se ha solido hacer– se obtienen resultados que obligarían a dejar fuera un gran número de obras (o sólo quedarían las dos primeras). De hecho, sabemos que este fue el procedimiento que siguió Lázaro para constituir y formular su poética: fijarse esencialmente en los rasgos estructurales presentes en el *Lazarillo* y retomados por Alemán para la realización del *Guzmán*, y erigirlos en característicos de toda la serie; pero ¿sería sin intentar percibirlos en ninguna otra obra posterior? –¿sin molestarse ni siquiera en comprobar su funcionalidad en el resto? Incluso íbamos a decir–. De hecho se ha reprochado al crítico no proponer ni siquiera, tras este estudio y la elaboración de su ‘poética’, una lista de los que considera integrantes del género; y es que casi parece imposible proponerla para él, ya que si se procede, como lo hemos hecho, a la confrontación de los puntos que registra con unas pocas novelas más, resulta que en seguida deja de ser funcional y operante. En este sentido queda muy patente esta lamentable tendencia a la generalización que hemos comentado anteriormente.

Por todo lo antedicho queda demostrado no sólo que no se pueden aceptar, tal cual, algunos de los rasgos propuestos y generalmente reconocidos por la crítica, sino sobre todo que el mismo método de indagación no parece ser el más adecuado. En efecto, eligiendo los rasgos que recopiló Lázaro en su poética no sólo pretendíamos poner en tela de juicio su funcionalidad para con las obras mismas, sino aprovechar también para cuestionar los motivos que llevaron al crítico a formularlos. Por tanto los frutos de esta confrontación empujan hacia dos direcciones: la de comprobar rigurosamente la funcionalidad de cada rasgo propuesto, basándose firmemente en los textos mismos, antes de aceptarlos como característicos e imprescindibles para la totalidad de las novelas picarescas; y sobre todo, la de orientarse hacia otro tipo de

investigación. O dicho de otra manera, tenemos dos conclusiones (unas proposiciones inadecuadas por culpa de un procedimiento inadecuado) y sacamos de ellas dos consecuencias (primero, la necesidad de buscar proposiciones adecuadas, y segundo, hacerlo con otro procedimiento, más apropiado y eficaz).

Ahora bien, antes de seguir, quisiéramos señalar que hubiéramos podido hacer lo mismo con definiciones propuestas por otros críticos; de hecho, pensamos que todas las que han podido nacer de una tendencia en particular, ya sea la semántica o la formalista, nos hubiera válido igual para llevar a cabo el experimento ya que ninguna debería poder ser considerada como válida para definir el género. Para limitarnos a unos ejemplos concretos y bastante difundidos, pensemos que si bien es cierto que algunos temas como la delincuencia, el honor, el ascetismo, el anticlericalismo, etc., han sido considerados temas centrales de la serie, casi no podemos elevar ninguno de ellos a la categoría de rasgo claramente definitorio de la picaresca (y con carácter excluyente) en la medida en que no suelen aparecer en la totalidad de las novelas que componen el género. Veremos más adelante cuáles de esas temáticas, con textos en mano, sí se lo merecen y cuáles no. Por lo pronto detengámonos en un par de ejemplos muy concretos: como ya comentamos, para Alexander Parker lo realmente importante y distintivo de las novelas picarescas venía a ser el tema de la delincuencia. Pues bien, si a nuestra confrontación hubiéramos añadido este rasgo, el resultado hubiera sido, igual que para los demás, muy concluyente: Pablos, en el *Buscón*, aparece como un delincuente, sin embargo Marcos o Alonso no tienen nada de delincuentes, todo lo contrario, son unos “protagonista bonachones” en boca de Florencio Sevilla. Por tanto nos veríamos con derecho, de nuevo, para negar la validez del supuesto rasgo como esencial e imprescindible para la serie. Como segundo ejemplo tomemos el caso de Miguel Herrero García, quien, como ya sabemos, caracterizaba la picaresca fundamentalmente en función del ascetismo plasmado en las novelas. Bien, una vez más, gracias a la confrontación con los textos podemos apreciar como efectivamente el *Guzmán* o el *Alonso* encajan perfectamente con este perfil, pero también cómo el

Buscón o el *Estebanillo* se olvidan totalmente del tema, y cómo rechazan las digresiones ascéticas que sólo brillan por su ausencia. Con lo cual, nuevamente, la negación de este componente como clave en la serie picaresca sería legítima.

Entonces, retomando lo que veníamos diciendo, esta labor no permitió únicamente validar o invalidar supuestos rasgos poéticos definitorios del género considerados como tal durante demasiado tiempo (sin justificación ninguna), sino que también sirvió para poner en evidencia que el método de inducción que se suele practicar no funciona, no puede proporcionar conclusiones satisfactorias. Ni el método en sí, ni la perniciosa tendencia a la generalización –sin criterio íbamos a decir– que venimos comentando desde el principio. También es la opinión de Florencio Sevilla, quien en la presentación de su antología de la picaresca española declaraba:

“No será aceptable, por ejemplo, aproximarse al género desde un enfoque unilateral, circunscribiendo su poética a un solo rasgo esencial, por mucha importancia que se le otorgue y aunque se haya extraído de la obra fundamental. (...) Tampoco estará permitido establecer la pretendida poética recabando todos sus rasgos de la misma cantera, tanto sea la del contenido como la de la forma, pues ninguna de ellas dará cuenta, en solitario, de la complejidad del género”.²⁶⁷

En la primera parte de este trabajo, tras el repaso de las principales tendencias que marcaron la crítica dedicada a la picaresca, llamábamos la atención, precisamente, sobre el nuevo planteamiento que proponía Florencio Sevilla, y cuya propuesta de cambiar el rumbo de los acercamientos quisimos aceptar; planteaba:

“(...) concederemos que la denominada ‘poética de la novela picaresca’ sólo podrá extraerse de la totalidad de las obras consideradas como perteneciente a ese género. El conjunto de rasgos, de forma, de contenido o de cualquier otra índole –y es así como entendemos tal concepto–, que la integren, podrán detectarse en todos y cada uno de los títulos con independencia de su importancia y de su cronología. (...) Pero adoptar este enfoque analítico implica apartarse –conviene

²⁶⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XI.

dejarlo muy claro de entrada— de los hábitos críticos más acostumbrados en los estudios consagrados al tema. Al menos exige rechazar abiertamente los que nosotros consideramos vicios taxonómicos y métodos deductivos siempre empeñados en encuestar a las obras desde formularios cerrados y dispuestos a compartimentarlos con separadores inoperantes”.²⁶⁸

O, si se prefiere, de ahora en adelante proceder más bien “de lo definido a la definición”.

Queriendo seguir este rumbo, decíamos pues, nos propusimos llevar a cabo esta confrontación, lo cual nos ha permitido abordar las novelas de distinta manera, en su conjunto, tal y como lo plantea la propuesta de cambio a la cual nos venimos refiriendo. Gracias a la misma, es decir, gracias a la minuciosa lectura de las novelas que ésta imponía, hemos podido vislumbrar algunos componentes comunes a las quince obras de nuestro *corpus*. Por ejemplo, la importancia de la situación comunicativa y del marco dialogístico en el cual se insertan los relatos en primera persona; u otra constante: el paso de los protagonistas por numerosos lugares distintos. Este es un hecho ya comentado por la crítica, y cifrado como ‘estructura de viaje’. Cada una de las quince novelas que hemos escrutado para proceder a la confrontación se caracterizaban por el hecho de que sus protagonistas llevaron una vida itinerante, en algunos casos (como *Estebanillo*) llevada al extremo; en efecto, los pícaros iban pasando sus vidas viajando con mucha frecuencia, tanto por España como en el extranjero (contamos con muchas anécdotas ubicadas en la misma península ibérica, pero también con otras muchas en Italia o en los Países Bajos). Sin que pase del simple apunte, veámoslo más detalladamente y con datos comprobables: en el *Lazarillo de Tormes* pudimos registrar siete lugares distintos mencionados por Lázaro a lo largo del relato de su vida; en el *Guzmán* registramos cerca de veinticinco; en el *Buscón*, nueve; en el *Marcos de Obregón*, quince; en el *Alonso*, quince también; y en el *Estebanillo*, por fin, contamos más de ciento quince lugares distintos. Ya aportaremos

²⁶⁸ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XI.

nuestra propia formulación y valoración de este parámetro en la tercera y última parte de este estudio.

De la misma manera, hemos podido apreciar, en todos y cada una de esos quince títulos, la importancia de las fuentes folklóricas en la elaboración del relato, puesto que todos están salpicados de cuentecillos, de todo tipo, y también de gran cantidad de refranes populares. Ofreceremos datos y cifras concretas para cada obra a continuación.

En última instancia, también quisiéramos llamar la atención sobre el lenguaje con el que narran sus vidas nuestros protagonistas. Por lo pronto sólo señalamos la llamativa recurrencia de algunos campos léxicos, muy desarrollados en cada una de las novelas que nos ocupan, como lo son el del juego, el del robo, o todo lo que tiene que ver con los engaños y las artimañas de los hampones. Por otra parte, también sabemos que los pícaros gozaban de un vocabulario propio: la germanía, cuyas huellas se hallan presentes en todas esas novelas. Por consiguiente, estamos convencidos de que un análisis minucioso del lenguaje utilizado en las novelas picarescas nos abriría otra interesante pista para la definición del género en su conjunto.

En resumidas cuentas, nos queda llevar a cabo el segundo paso que impone nuestro planteamiento: tras haber demostrado los fallos que, a nuestro entender, presentan poéticas anteriores, nos corresponde ahora exponer los frutos de este minucioso estudio de las novelas, eso es, formular nuestra propia propuesta del conjunto de rasgos, que, por aparecer en todas y cada una de los textos, volviéndoles asimismo peculiares y reconocibles, nos parecen realmente definitorios del género en su conjunto.

III

REPLANTEAMIENTO DE LA POÉTICA DEL GÉNERO **PICARESCO DESDE EL MARCO DIALOGÍSTICO**

III. REPLANTEAMIENTO DE LA POÉTICA DEL GÉNERO PICARESCO DESDE EL MARCO DIALOGÍSTICO

De acuerdo con lo antedicho, sólo procediendo de lo definido a la definición podremos llegar a discernir algunas constantes entre todas las novelas que, supuestamente, forman el género picaresco. Como hemos visto, la lectura atenta de cada uno de los textos nos permite –además de invalidar, en cierta medida, algunos rasgos tenidos habitualmente como esenciales– observar ciertas tendencias generales de composición que evidencian la existencia de varios puntos comunes entre los distintos textos de la serie. Similitudes que, una vez recopiladas y analizadas, nos permitirán definir el género quizás de un modo más funcional, aunque sólo sea por abarcar un *corpus* de títulos bastante más amplio que los manejados habitualmente.

Por otra parte, también nos parece particularmente fecundo el camino que pretendemos seguir y anunciamos desde el título: escrutar nuestros textos a la luz del diálogo. Este será, pues, nuestro punto de partida: todas las novelas picarescas presentan, en mayor o menor medida, un diseño dialogístico que cobra suma importancia en cuanto a su configuración total. Por tanto, y en un primer momento, empezaremos por evidenciar este hecho, así como su funcionamiento literario. En un segundo momento, trataremos de demostrar las capitales implicaciones de este diseño dialógico: consecuencias compositivas, estilísticas, temáticas, ideológicas etc., que acaban dibujando la poética del género en su conjunto.

Como punto de partida, consideremos la siguiente valoración del género dialogístico y pensemos hasta qué punto podría encontrarse, de algún modo, con otra del género que nos ocupa, la picaresca:

“La prosa del siglo XVI tiene en el diálogo su género más característico. Su amplitud formal, de herencia clásica y significado humanista, lo convierte en el cauce ideal para la indagación de las más variadas materias, así como por sus componentes didácticos, en el más adecuado para la comunicación formativa. Las características del diálogo renacentista vienen definidas, en gran manera, por su constitución como lugar de cruce de otros géneros cuya conjunción lo genera: el drama y el tratado, que, a su vez, le hacen, en el camino del ensayo, participar del elemento ficticio de la literatura al mismo tiempo que del especulativo de la filosofía; también por la reflexión *in fieri* y en voz alta, compartida entre varios personajes que son sujetos y objetos, actores y espectadores. Además confluyen en él la burla, la sátira y las facecias”.²⁶⁹

El diálogo es una forma literaria muy antigua que ha seguido desarrollándose a lo largo de la historia de la literatura, modificándose y adaptándose a las diferentes épocas, modas y culturas. Jesús Gómez estudia la evolución del género desde sus inicios hasta los siglos que nos ocupan: “(...) el diálogo no surge repentinamente en el Renacimiento, sino que cuenta con una tradición que se remonta hasta la Antigüedad greco-latina y no desaparece durante la Edad Media”.²⁷⁰ Insiste, también, en que se puede y debe considerar el diálogo como un género aparte y específico:

“El diálogo posee un estatuto genérico propio. No es tan sólo un procedimiento formal que se utiliza de manera más o menos sistemática en el teatro, en la novela y en la poesía. Como género –añade–, el diálogo pertenece a la literatura didáctica, que también se denomina ensayística en un sentido amplio”.²⁷¹

Por otra parte, es importante ser conscientes de que estas influencias y/o modelos son variopintos y, por tanto, de que existen

²⁶⁹ RALLO GRUSS, Asunción, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Síntesis, Madrid, 2007, pág. 142. Nos parece, pues, que en no pocos aspectos esta misma definición podría ser aplicada a nuestras novelas, especialmente por lo que tiene que ver con los personajes-actores y los tonos.

²⁷⁰ GÓMEZ GÓMEZ, Jesús, *Forma y evolución del diálogo renacentista*, Laberinto, Madrid, 2000, pág. 37.

²⁷¹ GÓMEZ, *Forma y evolución*, cit., pág. 16.

distintas formas de diálogo, teniendo mucho que ver en su configuración la finalidad de los mismos. Así, el diálogo en el Renacimiento español se hace eco de distintos modelos que se van combinando en función de las necesidades y objetivos de cada escritor. En todo caso, esta forma literaria cuenta con dos ramas principales: el diálogo polémico y el diálogo didáctico. Del diálogo medieval, el diálogo renacentista español hereda la *disputatio* y la *altercatio*. Y sus principales modelos siguen siendo Platón, Luciano y (en menor medida) Cicerón, en función de gustos y finalidades. Si a eso añadimos la influencia del contexto histórico, es decir, la importancia de Erasmo y de Lutero, el espíritu de la Contrarreforma, las influencias de la literatura italiana, etc., llegamos a unas configuraciones de las formas dialogadas muy variopintas y en constante evolución. Hecho muy bien observado, por ejemplo, por Asunción Rallo:

“Las obras en prosa escritas en los siglos XVI y XVII oscilan, en cuanto a su conformación genérica, entre las todavía vigentes reglas y clasificaciones de la retórica medieval y las nuevas formas derivadas de una reinterpretación de la retórica clásica, así como la imitación de los modelos de la Antigüedad, aunque éstos no hubieran sido codificados por Cicerón o Quintiliano. Así conviven, junto a obras que continúan con la forma del tratado medieval, especialmente en la primera mitad del siglo XVI, cuya característica fundamental es la de funcionar como glosa o compendio, los nuevos géneros propuestos (y definidores) del Humanismo: la epístola y el diálogo; –y concluye–, el diálogo español, al igual que la epístola, se configura como rescate de un modo ya practicado por los escritores clásicos (griegos y latinos) sobre los modelos de los humanistas italianos y de Erasmo”.²⁷²

Esas diferencias se harán patentes también en los relatos picarescos: precisamente por los distintos modelos y fines que perseguirá cada autor. La influencia lucianesca, por ejemplo, deja asomar la fantasía, el humor y la sátira en el diálogo; la de una obra como el *Viaje de Turquía* desemboca más bien en cierta crítica de las costumbres contemporáneas

²⁷² RALLO, *Humanismo y Renacimiento*, cit. págs. 136 y 144.

procediendo normalmente de la exposición de un caso determinado para llegar a extraer conclusiones generales, etc. Como también apunta Gómez, a medida que va pasando el tiempo va ganando importancia la finalidad didáctica de los diálogos: lo que prima es la eficacia pedagógica hasta tal punto que el modelo lucianesco y erasmista acabarán evolucionando hacia una forma de diálogo que el crítico llama “diálogo instrumental” o “diálogo libresco y enciclopédico”, llenos de citas e ilustraciones de todo tipo. Todas estas modalidades de las formas dialogadas pueden estar presentes, de un modo u otro, en mayor o menor medida, en nuestras novelas picarescas; más adelante las identificaremos en cada obra.

Por otra parte, también conviene recordar que con el tiempo se fue notando cierta *contaminatio* del diálogo puro al mezclarse con otras formas literarias; o, como dice Gómez, “diálogo y narración se mezclan especialmente en el modelo erasmista y lucianesco del diálogo” y añade incluso el crítico que,

“desde la otra ladera, es decir en los orígenes de la novela, conviene advertir que en el desarrollo del género novelesco en torno a 1550 es relativamente usual que se utilice un marco narrativo de carácter dialogado para introducir relatos autobiográficos. Queda claro, por tanto, que se usa el diálogo no como género sino como un elemento más de la estructura”.²⁷³

En el caso de la novela picaresca la influencia del diálogo en su configuración general es indudable. La crítica, de hecho, ha propuesto repetidas veces a Luciano como modelo de las obras de nuestra serie así como los diálogos de Torquemada también (especialmente el séptimo de su *Diálogos Satíricos*, que tiene mucho de novelesco, como veremos),

²⁷³ GÓMEZ Jesús, *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid, 1988, págs. 128, 129. Algo similar podemos observar en el caso de la narrativa picaresca: nos las habemos con narradores que presentan sus seudoautobiografías valiéndose primero de un marco dialogístico previo a ellas que las encierra y justifica; y eso resulta, a nuestro entender y según nos proponemos demostrar sumamente importante, las consecuencias se nos antojan tan numerosas como determinantes.

etc.²⁷⁴ Y la influencia está clara: si observamos los textos que nos ocupan vemos como sus principales elementos caracterizadores emanan, de un modo u otro, del antiguo género: oralidad, intertextualidad, fin didáctico y/o polémico, etc. Evidentemente, nuestros autores sólo aprovecharon dichos elementos para combinarlos a su manera, adaptarlos y ponerlos al servicio de su propia creación literaria. Y es que no olvidemos, como recordaba acertadamente Jesús Gómez, que si el escritor de diálogos se conforma con copiar modelos tradicionales, el papel del escritor de novelas consiste en innovar y renovar las formas literarias.²⁷⁵ O, como también comenta Antonio Prieto,

“(la) inquietud renacentista por la innovación clásica que abre ya Petrarca mediante la fusión de géneros (...) En el curso del diálogo platónico, con su democrático representar la vida, tanto el diálogo ciceroniano como el lucianesco eran una espléndida manifestación de las posibilidades de suma genérica del diálogo, acordes con la innovación humanista. De este modo, el diálogo podía ser recogido como medio para una comunicación doctrinal, tal como realizaría Erasmo, bebiendo abundantemente en los humanistas, o bien se constituía en germen, por lo que en el filtrado, da una amplia

²⁷⁴ Entre ellos, del más antiguo al más reciente por ejemplo, Chandler (véase *La novela picaresca en España*, cit., págs. 2-9, también propone como modelos el *Satiricón* de Petronio, que, junto con al *Asno*, consistirían en los principales modelos a nivel formal, pero *Dits sur les états du monde*, la *Danza de la muerte* y *Le Roman du renart*, en cuanto, más bien, a los contenidos; por último, tampoco se olvida de los *Fabliaux* y de la *Novelle italiana*); Lázaro Carreter (también hace especial hincapié en el *Asno* (o/y el *Asno de oro*) como modelo, aludiendo al marco dialogístico de tipo lucianesco y a la idea de *deleitar* con las *fabulas milesias*; por otro lado y según ya comentamos se interesa particularmente por el género epistolar, concretamente las cartas-coloquios y las cartas-confesiones al estilo de Villalobos; véase «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., págs. 26-49); Félix Carrasco (quien resumía dichos modelos en los siguientes: “Los antecedentes o colaterales alegados para explicar la opción autobiográfica han proliferado en las últimas décadas. Así se han propuesto, por mencionar los más repetidos, la ‘novela latina’, (*El satiricón* y el *Asno de oro*), *Las confesiones* de San Agustín, el *Libro de buen amor*, el *Spill* de Juame Roig, el *Viaje a Turquía*, el *Abencerraje* y la *Isea* de Núñez Reinoso”. (*La novela española en el siglo XVI*, cit., pág. 246); Klauss Meyer (además de los susodichos más difundidos (Luciano, Apuleyo, etc.), también menciona el *Baldus*, véase *La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., págs. 48-51). Esta cuestión de los modelos, como siempre ocurre con la novela picaresca española, ha interesado mucho a los estudiosos y ha suscitado numerosas y variopintas hipótesis y propuestas. Por lo pronto, y por motivos de extensión e interés, nos centraremos casi exclusivamente en los modelos que pertenecen o participan del género dialogado; pues esa matriz dialogística es la clave de nuestro planteamiento metodológico y posterior propuesta.

²⁷⁵ GÓMEZ, *El diálogo*, cit., pág. 86.

gama de posibilidades literarias”.²⁷⁶

El acercamiento de Prieto al diálogo es diferente (a la de Gómez por ejemplo) e interesante, y la valoración que propone del mismo, de igual modo, nos viene bien para nuestra equiparación entre ambos géneros; por ejemplo gracias a declaraciones como la siguiente que considera distintos elementos claves para la caracterización del diálogo, primero, pero también del picaresco:

“En todo caso, como representación humana, el diálogo discurre por el Renacimiento liberado de condicionamientos, como forma que lo expresa en su conquista de libertad. Quiero decir que en cierto modo, el diálogo, como representación del hombre, concuerda con aquella libertad para ir haciéndose con su libertad (...) Era como un género híbrido entre prosa y verso, propicio o adecuado para una exposición moral, para testimoniar o narrar una conversación como si acaeciese en el momento o para disolver en él, cercano al poema, inquietudes personales que *representaban* unos personajes. Por otro lado, frente a la creación o invención y frente a la imitación de la realidad o historicidad, el diálogo se ofrecía, en relativa herencia del poema didáctico, como el sistema literario que mediante la aplicación a lo verosímil, tendía a persuadir (...) Con su atención a lo verosímil el diálogo marcaba su carácter permeable y se abría a una amplísima gama de posibilidades e intencionalidades que no cercenó la presión erásmica...”²⁷⁷

El diálogo no fue un género de patrón cerrado sino que estuvo en constante evolución (en función del contexto socio-político, cultural, religioso, ideológico, etc.). Por tanto, y volviendo a centrarnos en el género que nos ocupa, los elementos heredados que asoman en las novelas picarescas también son variopintos. Al respecto, conviene volver a insistir sobre la importancia de la relación entre producción literaria y el contexto que la alberga, ya que en este caso, como acertadamente observaba de nuevo Prieto:

“Como antecedente de esta ausencia de condiciones que pide

²⁷⁶ PRIETO, Antonio, *La prosa española del siglo XVI*, I, Cátedra, Madrid, 1986, pág. 111.

²⁷⁷ PRIETO, *La prosa española*, cit., pág. 101.

el renacentista, éste se encuentra con que el diálogo provenía libre de la Antigüedad, sin ningún precepto realmente válido para su orden o estructura y que el Renacimiento podía recoger en su ausencia de ataduras escolásticas. (...) Creo que esta fundamental libertad del diálogo, como representación de la dignidad conciudadana, explica la casi total ausencia de una perceptiva o teoría del diálogo en nuestro siglo XVI, ya que encerrar el diálogo entre preceptos o normas hubiera sido configurar como género algo que tenía su génesis en la libertad, como expresión del hombre, y cuya desbordante práctica escapaba a limitaciones”.²⁷⁸

Ahora bien, consideremos algunos ejemplos concretos del posible paralelismo entre diálogo y discurso picaresco.

Desde un punto de vista formal sabemos que el diálogo renacentista, en general, organizaba su “argumentación lógica” (en boca de Gómez) en dos movimientos sucesivos: la *preparaetio* prologal y la *contentio* (dividida a su vez en dos etapas: la *propositio* y la *probatio*). El crítico nos invita a no confundir el prólogo propiamente dicho, en boca del autor del libro, con la *preparaetio* prologal que suele exponer uno de los interlocutores del diálogo. Y resulta que lo que constituiría la *preparaetio* en el diálogo, cobra también mucha importancia en la picaresca española. En efecto, antes de empezar el relato de sus andanzas vitales el protagonista abre el cuento con su ‘prehistoria’. Hay consenso de la crítica al respecto y se ha comentado en incontables ocasiones, interesándose en particular, y como vimos, por el determinismo que se quiso ver en ello. Los pícaros eran (supuestamente) unos infames marcados desde el nacimiento por sus orígenes viles, condenados a ser marginados toda su vida, en una sociedad en la cual les era imposible medrar. Por nuestra parte, tal y como pretendíamos demostrar en la segunda parte de este trabajo, no creemos adecuado retener el ‘origen vil’ de los protagonistas como un rasgo característico esencial y excluyente (puesto que no todos lo tienen) y discutíamos la idea de determinismo

²⁷⁸ PRIETO, *La prosa española, cit.*, págs. 101, 102. Considerando esta reflexión ya no extraña que éste haya sido el modelo principal para nuestro género; el cual, por otro lado, podría hacerse eco de la misma consideración (libertad, apertura, etc.), y si resultaba tan peliagudo intentar captar y cifrar el diálogo de manera sistemática y cerrada, según comenta el especialista, no lo es menos en el caso de la picaresca; otra característica que heredaría, pues, de su modelo más cercano...

que se le asociaba. Sin embargo, sí concordamos en que cada uno de los títulos de la serie cuenta con una ‘introducción’, por así decirlo, que sitúa al personaje en su prehistoria, así como en el tiempo y el espacio, en el momento de la relación ofrecida por el mismo narrador; en eso se deja ver, por ejemplo, cierta *contaminatio* entre el género dialogado y la novela picaresca.²⁷⁹

Recapitulando, nuestra propuesta metodológica es la siguiente: puesto que las obras se enfundan en un marco dialogístico que acaba determinando la configuración conjunta del texto, resulta lógico tener en mente las características del susodicho género a la hora de considerar el nuestro con el fin de intentar definirlo. Lo venimos insinuando desde el principio: el diseño dialogístico de las novelas es tan relevante que influye en la poética toda del género. No obstante, insistimos en que los novelistas picarescos del Siglo de Oro no se conformaron con copiar meramente la tradición literaria sino que supieron adoptar y combinar algunos de sus elementos para ponerlos a su servicio. El situar, previamente al relato propiamente dicho, a los protagonistas en un contexto concreto y detalladamente definido es el primer elemento inherente a cada uno de nuestros textos que podría estar calcado del género dialogado (aunque también se ha querido ver en ello, seguramente con acierto en algunos casos, cierta parodia hacia otros géneros coetáneos: pensamos por ejemplo en la imitación burlesca del nacimiento de Lazarillo en el río Tormes en comparación con el del *Amadis de Gaula*, etc.)

En la misma línea se sitúa la llamada mimesis conversacional tan

²⁷⁹ En este mismo sentido podríamos multiplicar los ejemplos (aunque por cuestiones de espacio y tiempo nos limitaremos a uno): Chandler, así, explicaba cómo: “el *Asno de Oro* puede considerarse como importante modelo de novela picaresca. Sin contar con el hecho de que muchos de sus incidentes se incorporaron a las novelas españolas y a sus derivadas, esta composición proporcionó, sin duda, a las primeras narraciones picarescas la idea esencial de describir la sociedad mediante la narración de una persona que, al pasar del servicio de un amo al de otro, suministrara ocasiones para ejercitar la observación y la sátira. –Y añade también– El método de Petronio se ve fielmente copiado hasta en la inserción de anécdotas é incidentes extraños, siendo demasiado fuerte la semejanza en su conjunto para que se la pueda considerar como puramente casual”. (*La novela picaresca en España, cit.*, pág. 3) Por otro lado, no deja el crítico de puntualizar: “Pero si Apuleyo ha dado la idea de la forma a la novela picaresca, el contenido fue un desarrollo lento é independiente de la vida de la Edad Media”. (pág. 3)

característica del género dialogado. En efecto, según fueron pasando los años se fue imponiendo la costumbre, entre los escritores de diálogos, de contextualizar de manera más precisa la conversación y sobre todo de poner en escena a interlocutores individualizados y caracterizados. Pues bien, este recurso también asoma, según distintas modalidades, en las obras picarescas. Lo veremos a renglón seguido, detalladamente en cada texto, pero por el momento señalemos que, efectivamente, los pícaros, a lo largo de sus relatos pseudoautobiográficos, se dirigen a distintos tipos de interlocutores determinados, en distintas situaciones y transmitiendo así distintos mensajes. La diferencia, no obstante, entre la contextualización de los diálogos renacentistas y la de las novelas picarescas es que esta segunda deja el cariz neutral que solía caracterizar a los primeros. Gómez hacía hincapié en ello: el tiempo y el espacio que albergaban los diálogos en el siglo XVI solían ser bucólicos, agradables o en todo caso neutrales. El escenario cambia radicalmente con el género novelístico. La contextualización previa al discurso en la picaresca española no carece de implicaciones, todo lo contrario. Se presenta a un ser marginal, desde su marginal posición dentro de la sociedad (lo que le coloca en una situación privilegiada a la hora de escrutarla y valorarla).

Además, cabe observar otro tipo de diálogos a los cuales se acerca bastante nuestro género: los que Gómez califica de “circunstanciales”. Como indica el nombre, se trata de diálogos en los que el contexto y los personajes son cada vez más específicos y relevantes; al igual que ocurre en las novelas picarescas; es más, podríamos decir que los autores de relatos picarescos lo llevan al extremo. Conviene recordar aquí que esta mimesis conversacional se intensifica para desembocar al final en el diálogo circunstancial, “crítico en muchas ocasiones, relacionado con Luciano y con Erasmo, cuya novedad más significativa consiste en hacer depender la certeza de las ideas de la experiencia personal y de la perspectiva de cada dialogante. Mientras que los diálogos ciceronianos supeditan las circunstancias de cada caso concreto a la doctrina para formar un paradigma ideal (...) los diálogos lucianescos y erasmistas suelen supeditar la doctrina a las circunstancias peculiares de cada

dialogante”.²⁸⁰ Estos cambios de rumbo y distintas evoluciones encuentran explicación, indudablemente y como bien ha observado Antonio Prieto, en el contexto histórico-ideológico del momento; y además, también van realzando, poco a poco, el lazo que puede unir a los dos géneros que estamos considerando, o, dicho de otro modo, pueden explicar, a nuestro juicio, el afán de los autores de utilizar el primero para ir dibujando el segundo, es eso, el diseño dialogístico como modelo de partida de la picaresca.

“El diálogo tiene así en gran parte de su recorrido el valor de ser testimonio de un comportamiento humano, de cultura civil, que escenifica la palabra del hombre en convivencia y participación ciudadana. (...) El renacentista siente la vida y el movimiento de los diálogos, frente al estatismo doctrinal del tratado, incluso (y es importante) por lo que el diálogo podía recoger para su animación de facecias y dichos populares...”²⁸¹

Prosiguiendo nuestro camino hacia la demostración de las semejanzas entre un género y otro –aunque de manera muy escueta de momento–, nos corresponde ahora mencionar otro recurso abundantemente utilizado en los diálogos, la mayoría de las veces destinado a completar el adoctrinamiento que se perseguía: se trata de la intertextualidad, entendiendo ésta como “el conjunto de relaciones que un texto literario puede mantener con otros”²⁸², es decir, todo tipo de referencias ajenas a su propio discurso que pueda hacer el autor (citas eruditas, refranes y proverbios, cuentecillos, etc.). Independientemente de la escuela que se siga, de los modelos, métodos y fines de los autores de diálogos (que procedan de la exposición de una verdad general hacia

²⁸⁰ GÓMEZ, *El diálogo*, cit., pág. 149.

²⁸¹ PRIETO, *La prosa española*, cit., pág. 109. Nuevamente, la posible adecuación de este comentario destinado al diálogo para con el género picaresco nos parece clarísima, y es por lo que atañe a cada una de las caracterizaciones expuestas.

²⁸² VILLANUEVA, Darío, *Comentario de textos narrativos: la novela, Glosario de narratología*, Júcar, Gijón, 1992, págs. 181-201. No olvidemos que los textos picarescos, igualmente y según demostraremos a continuación, se caracterizan por la fecunda presencia de todo tipo de referencias de intertextualidad: refranes, cuentecillos folklóricos, etc. Pues conviene no olvidar el especial interés que se tuvo, en aquellos tiempos, por la tradición más popular y su recuperación; volveremos a ello a renglón seguido.

ejemplos concretos o que, al revés, se basen en casos particulares para extraer de ellos unos mensajes de mayor alcance), todos, en mayor o menor medida, hacen uso (y abuso en algunos casos de la picaresca) de las *auctoritas*: citas eruditas de toda índole, *exemplum*, *chrias*, sentencias, refranes, cuentos, fábulas, etc. Así las cosas, y manteniendo la hipótesis de indagación que estamos proponiendo, no debería sorprender el encontrárnoslas, de igual modo, en los textos que nos ocupan.

Ahora bien, si nos fijamos en el tono y los contenidos del género dialogado podemos observar cómo se fueron amenizando con el tiempo. La dialéctica se relajó bastante al pasar de Platón a Cicerón y la seriedad de los temas y tonos se rebajó aún más en manos (o boca, mejor dicho) de Luciano. En efecto, en sus obras,

“Luciano recrea un peculiar ambiente humorístico, muchas veces en clave de sátira, y además se atreve a rebajar la forma del diálogo hasta el punto de hacerla confluir con la de otros géneros. En lo que respecta al contenido, es un lugar común el destacar que los diálogos de Luciano sustituyen los temas filosóficos abstractos por la sátira y la denuncia social”.²⁸³

Con Luciano, pues, se da un paso más en el acercamiento entre diálogo y picaresca.²⁸⁴ Acercamiento que, a partir de ahí, se va a hacer cada vez

²⁸³ GÓMEZ, *El Diálogo*, cit., págs. 109, 110. Y no sólo eso, ya que, como bien explica Rallo en un análisis que no descuida el contexto y la ideología vinculada a la producción literaria española: “Para el siglo de Oro español el autor griego no fue únicamente un satirizador de costumbre, sino un estilista, escritor de literatura fantástica y comentador filológico; aspectos todos ya asimilados por los italianos, pero llevados a sus últimas consecuencias por Erasmo. Los españoles no accedieron a los textos en griego, excepto en muy raras ocasiones y manejaron las versiones latinas de los italianos (...) y de Erasmo (...). Hemos de estudiar el lucianismo renacentista español como confluencia (y en cierto modo fusión) de estos tres componentes: el autor griego, los lucianistas italianos y Erasmo, haciéndose a menudo difícil discernir qué versión es la predominante en cada caso”. (*Humanismo y renacimiento*, cit., pág. 107)

²⁸⁴ No obstante, como acertadamente subrayan Chandler y Alfonso Rey, por ejemplo, si bien la sátira y el humor son componentes esenciales en la picaresca, Luciano no resulta ser el único modelo al respecto; antes bien, en opinión del primero: “Desde Séneca y Marcial hasta el Arcipreste de Hita, sobresalió España siempre en la sátira, y este mismo Arcipreste, Juan Ruíz, fue el progenitor español de la ficción picaresca” (*La novela picaresca en España*, cit., pág. 116); la Celestina, también, sería otro modelo claro en su opinión; véase págs. 117-120 donde ofrece un listado completo de los que considera modelos en este sentido. El segundo, por su parte, especifica: “Si Espinel alude a Horacio, Quevedo extiende por el Buscón reminiscencias de la sátira latina. [Y añade] Más decisiva en la génesis de la picaresca parece haber sido la sátira menipea. En esta tradición cabe situar el

más tangible con otros diálogos importantes de la época: especialmente los *Eremitae* de Maldonado (1538), los *Colloquios Satíricos* de Torquemada (1553) y el *Viaje de Turquía* (1557?). Por lo que al primero respecta, en un artículo publicado en la revista *Edad de Oro*,²⁸⁵ Carmen Gallardo lo compara con las novelas picarescas españolas del siglo XVI y XVII. Ella procede justo al revés que nosotros: su propuesta es considerar ambas formas literarias justo a la inversa de cómo lo hacemos aquí –lo que no deja de confirmar, a nuestro entender, la coherencia, o la pertinencia si se prefiere, del planteamiento–; es decir, si nosotros quisiéramos que se nos validara el intento de cotejar los textos picarescos con otros del género dialogado, con la esperanza de poder, bajo esos nuevos focos, llegar a una mejor caracterización de la picaresca, nos parece alentador y legítimo que se pretenda hacer lo mismo en la dirección contraria. Consideraciones metodológicas aparte, veamos las semejanzas que apreciamos al observar bajo la misma luz la picaresca y los *Eremitae*; o, dicho de otro modo, aprovechemos las conclusiones de Gallardo, que nos bastan. La estudiosa subraya numerosos puntos comunes entre estas dos producciones literarias: el viaje, la importancia de la intertextualidad, la verosimilitud, la sucesión de relatos autobiográficos insertados en un gran marco dialogístico y los temas y posibilidades críticas y moralizantes que permiten este tipo de creaciones. Gallardo se apoya, además, en una idea de Florencio Sevilla, el concepto de “caja de resonancia” en el cual se plasman a la perfección todo tipo de comentarios ideológicos, en su mayoría críticos, acerca de

Lazarillo de Tormes, vinculable a una obra tan significativa como el *Asno de Oro*” (*El género picaresco y la novela*, cit., pág. 327); antes, había insistido, el también, en la importancia de la sátira en nuestro género (idea que compartimos y desarrollaremos detalladamente a continuación): “La narrativa picaresca emerge vinculada a tradiciones y gustos satíricos. De otro modo no se podría explicar datos tan variados que apuntan a un mismo fin: declaraciones de propósitos, crítica de vicios, caracterización de los personajes, exhortaciones al lector, perspectiva narrativa, acarreo de fuentes didácticas, etc. La propia dinámica del género parece determinada en apreciable medida por la intención satírica (en el amplio sentido de la palabra), pues muchas imitaciones y continuaciones se sirven del modelo para inyectar nuevas críticas o moralizaciones. (...) A su vez, características estructurales de la mayoría de los relatos picarescos (mezcla de géneros, libertad constructiva, alternativa de elementos cómicos y serios, parodia literaria) revelan su raigambre satírica, sea o no específicamente lucianesca”. (pág. 327)

²⁸⁵ GALLARDO Carmen, *Los “Eremitae” de Juan Maldonado en el origen de la picaresca*, *Edad de Oro*, Vol. XX, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, págs. 105-118.

todo tipo de miembros de la sociedad. Con todo, tras haberse propuesto evidenciar los numerosos puntos comunes entre los diálogos de Maldonado y las producciones que constituyen nuestro género, la profesora acaba concluyendo:

“Pero, sin duda, una lectura hecha a la luz de la picaresca resulta enormemente fecunda para hacer emerger la riqueza literaria de este diálogo, si no hermano, quizás hermanastro o primo de las novelas de pícaro”. (pág. 116)

Y va incluso más allá al terminar su artículo diciendo:

“Más aún, en él, tal vez quepa, incluso, que tenga lugar el encuentro del nacimiento y, una vez recorrido su camino, la decadencia y final de la picaresca”. (pág. 117)

Lo cual nos lleva a proponer nuestra propia hipótesis: si ya ha quedado claro en qué medida se fueron relajando formas y tonos con el paso del tiempo y la evolución sufrida por los diálogos al pasar de Platón a Cicerón y luego de Cicerón a Luciano, para desembocar, después, en lo que fueron los diálogos renacentistas, ¿no podrían constituir las novelas picarescas el siguiente eslabón en este proceso evolutivo que sufre, constantemente, la literatura?

Observemos, si no, los diálogos de Torquemada. Como ya adelantamos, está claro que se puede establecer cierto paralelismo entre los relatos picarescos y sus *Diálogos Satíricos*, en especial con el séptimo. En efecto, el último coloquio del autor se aleja del didactismo más lógico mientras se va acercando al *delectar* más básico con la introducción, cada vez más, de elementos narrativos externos a la argumentación coloquial en sí; y es más, como bien explica Gómez:

“El eje del Coloquio 7, y ésta parece ser la diferencia fundamental, gira en torno a la narración y, por consiguiente, hacia el *delectare*. Es cierto que, en los restantes *Coloquios Satíricos*, también había otros elementos narrativos, fundamentalmente cuentecillos folclóricos, pero ahora las proporciones se han invertido y es la narración la que predomina cuantitativamente sobre el proceso de

argumentación lógica”.²⁸⁶

Se nos hace palpable la evolución a la que nos referimos, que evidencia el acercamiento entre estas distintas formas literarias. Naturalmente, la inserción de elementos narrativos externos al discurso principal –en nuestro caso la relación en primera persona– es también un recurso característico del género picaresco; volveremos a ello enseguida.

Otro importante diálogo muchas veces propuesto como posible modelo de algunas novelas picarescas por las semejanzas que llegan a presentar, es el anónimo *Viaje de Turquía*; que “es un diálogo didáctico, aunque su asociación con la novela no es ni ocasional ni anecdótica”.²⁸⁷ Uno de los puntos comunes más destacado que ofrece el anónimo diálogo con la picaresca es que “los interlocutores del *Viaje de Turquía* provienen del folklore.”²⁸⁸ [Por lo que] Lo que me interesa precisar, en este momento, es que, al igual que el *Viaje de Turquía*, la primera novela moderna española, el *Lazarillo*, tiene como protagonista a un personaje relacionado con el folclore”; y entonces explica el crítico:

“En principio podríamos pensar que el personaje folclórico es tan sólo un mero pretexto para incluir burlas, donaires, facecias, ‘nonadas’. Sin embargo es evidente que tanto el autor del *Lazarillo* como el del *Viaje de Turquía* utilizan los personajes folclóricos de manera irónica, al igual que Erasmo había utilizado la imagen de la locura, para denunciar los contrasentidos de la España oficial (...) –y concluye– en este sentido, también podemos establecer una asociación entre el diálogo erasmista y la novela”. (pág. 142)

Por último, también podemos apuntar otro hecho revelador, que es “la tendencia a hacer depender la materia dialogal de la psicología de los interlocutores...” (pág. 139), tal y como ocurrirá, aunque de modo mucho más evidente (y determinante también), en nuestro género.

Con todo, no queremos decir que las características formales de la

²⁸⁶ GÓMEZ, *El diálogo*, cit., pág. 69.

²⁸⁷ GÓMEZ, *El Diálogo*, cit., pág. 143.

²⁸⁸ Y explica: “Probablemente hay que relacionar este hecho con el interés de los eruditos por la cultura popular, interés renovado en la época de Carlos V, cuando el ideal de *urbanitas* es el del *vir doctus et facetus*”. (*El diálogo*, cit., pág. 142)

picaresca sean las mismas, ni mucho menos, que las que definen al género del diálogo renacentista, sino que proponemos como hipótesis metodológica el observar las obras del género que nos ocupa a la luz de la poética dialogística con el fin de poder llegar a evidenciar rasgos capaces de definir, por fin, la picaresca. O, dicho de otro modo, en el momento en que haya consenso sobre si el género del diálogo (especialmente los diálogos lucianescos, el *Viaje de Turquía* y los *Eremitae* de Maldonado) constituyó, en alguna medida, un modelo para los novelistas del siglo XVI y XVII, o al menos se reconozcan las semejanzas visibles entre ambas categorías literarias, cobra todo su sentido el mirar las segundas a la luz de las primeras: eso es, el escrutinio de las novelas picarescas a la luz del diálogo.²⁸⁹

²⁸⁹ Claro está, por otra parte, que los posibles modelos para la picaresca son bastante más; pero hacemos especialmente hincapié en los diálogos porque ellos son los que sirven nuestros intereses en este momento (y porque la falta de tiempo y espacio nos obliga a ceñirnos lo más posible a nuestra propia problemática, haciendo un esfuerzo para no desviarnos demasiado). No obstante, quisiéramos reseñar aquí dos propuestas que nos parecen particularmente interesantes; la de Jannine Montauban, quien siguiendo su original enfoque sentencia al respecto (además de ofrecer un resumen muy exhaustivo de los modelos más comúnmente barajados): “Los historiadores del *Lazarillo* y de la novela picaresca han pretendido rastrear precedentes de aquél, algunos remotísimos: de los relatos griegos a las comedias de Plauto; de Luciano de Samosta al *Asno de oro* de Apuleyo, traducido al español por Diego López Cortégana (1513); del *Satyricon* de Petronio a las *Confesiones* de San Agustín; de los *Dits sur les états du monde* a la *Danse macabre*; del *Roman de Renard* a los *fabliaux*; del *Poema del Mío Cid* al *Libro del caballero Zifar*; del *Libro de Apolonio* al *Maqamat del Hariri*; de la novelística italiana al *Till Eulenspiegel* de Thomas Murner; del *Gargantúa* de Rabelais al *Liber Vagatorum*; del *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita al *Corbacho* del Arcipreste de Talavera; de *La Celestina* al *Tirant lo Blanc*; de las *Elegías de Carnaval* de Juan del Encina al *Spill* de Jaume Roig; de *La Disputa de l’Ase* de Fray Anselm de Turmeda a la *Tinellaria* y a la *Soldadesca* de Torres Naharro; de los *Pasos* de Lope de Rueda a la *Comedia pródiga* de Luis de Miranda; del *Diálogo de Mercurio y Carón* al *Crotalón*. [Pero además subraya] Muchos autores (Lope Blanch, 1958; Gili Gaya, 1953; Castro, 1935) han señalado la importancia de *La Celestina* en la constitución del género picaresco. Para la mayoría de ellos, Fernando de Rojas fue el primero en otorgar valor de representación literaria al mundillo de sirvientes, prostitutas, ladrones y hechiceras que configuran la atmósfera ‘pícara’. También han visto en personajes como Pármeno y Sempronio un anticipo de lo que sería luego el *Lazarillo*. Sin embargo, hay dos aspectos que llaman la atención: el primero, que a pesar de reconocer su innegable importancia, los estudios de la picaresca no hayan desarrollado la influencia de *La Celestina*, limitándose simplemente a mencionarla; y el segundo (que es una consecuencia del primero), la obsesión por encontrar antecedentes masculinos, incluso en tradiciones tan alejadas en la historia y en la geografía como *El Asno de Oro* de Apuleyo (tesis defendida por Guillén y Asensio), y *Till Eulenspiegel* (Bataillon)”. (*El ajuar*, cit., pág. 61 y 78 respectivamente). Y segundo, apuntar también el de Francisco Carillo, quien considera unas fuentes tan distintas como originales e interesantes: “las fuentes árabes y hebreas”, que, en su opinión, no se han estudiado lo suficiente; con todo defiende que “parece arriesgado ignorar a la maqāma árabe a la hora de ver el punto de vista de primera persona de la picaresca y de los acontecimientos. Pero más que arriesgado [añade incluso] nos parece petulancia afirmar ‘a priori’ que no exista la más mínima relación entre la

Así pues, ha llegado el momento de centrarnos más concretamente en el género que aquí nos ocupa, puesto que, lógicamente, todo este repaso de la evolución y características del género del diálogo no fue gratuito, sino un primer paso, un primer acercamiento hacia nuestra principal hipótesis: el carácter dialogístico de las novelas picarescas determina, de principio a fin, la configuración global de los textos, su estilo, lenguaje, contenidos, etc. De hecho, el intento se verá totalmente justificado en algunos casos incontestables como lo son el *Alonso, mozo de muchos amos*, *Marcos de Obregón*, o *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, que se presentan al lector bajo la forma de auténticos diálogos, cuyos protagonistas cuentan a interlocutores presentes sus vidas; o como el *Lazarillo*, que bajo la forma de la epístola, responde a la pregunta formulada con anterioridad por un receptor concreto (aunque estén ambos separados espacio-temporalmente). Pues según autoriza la estudiosa Asunción Rallo, podemos equiparar, sin problema ninguno, ambas formas literarias:

“Pero si temáticamente los tres géneros (miscelánea, diálogo y epístola) tampoco se diferencian mostrando, no ya permeabilidad, sino incluso trasvase de la materia, en algunos casos prácticamente inalterada, la incitación a la participación del lector se manifiesta casi idéntica. Se pretende hacer reflexionar, conmoviendo, mediante la personalización, o revelando nuevas perspectivas. De tal modo se implican, que la epístola se constituye en respuesta a una ‘pregunta’

maqāma y la picaresca.” Así pone como ejemplo la maqāma *Madiriyya*, obra “maestra de Hamadani [en la cual] vemos que el narrador es el protagonista que relata en primera persona sus aventuras. Este protagonista es un pordiosero maestro del engaño que hace de viajero, predicador, taumaturgo y charlatán con el fin de sacar dinero. Está llena de elementos gastronómicos y de la jerga propia de mendigos y ladrones. La maqāma bagdalina suele terminar [además] con un consejo en el que se invita a usar todos los medios para conseguir el sustento”. Y no se detiene allí, sino que cita otro ejemplo: “para Vernet las narraciones de *Las mil y una noches* y de las maqāmas son la base de la picaresca castellana. (...) Las maqāmas de Hamadani se caracterizan más por la fina observación que el protagonista hace de la vida social, ridiculizando algunos aspectos de la misma. Su maqāma 12, como anota Vernet, aparece en la *Vida de Marcos de Obregón* (I, Descanso IX). La misma palabra «descanso», usada por Vicente Espinel, como capítulo, es una traducción de la palabra maqāma”. (*Semiolingüística*, cit., págs. 147, 148) En todo caso, como bien apunta Carrillo (y queda claro en la recopilación de fuentes que propone Montauban): “La gravitación del contexto literario sobre la picaresca es tan fuerte y evidente que hay pocos casos semejantes en la literatura española que tenga esta particularidad. Los diversos elementos que constituyen el *Lazarillo* le vienen de diversas fuentes que arrancan desde los clásicos, de diversos tipos literarios, religiosos y profanos”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 146) En cuanto a los más habituales, véase también *supra*, nota 246.

supuesta del receptor, tejiendo un diálogo entre ausentes, mientras que el diálogo vertebra en sí mismo la miscelánea, o ésta se ofrece como inicio de una conversación...”²⁹⁰

Ahora bien y antes de pasar a la exposición y demostración, mediante el análisis de los diferentes textos –tal y como hicimos en la segunda parte de este estudio–, veamos sumariamente cuáles podrían ser las características distintivas que parecen repetirse una y otra vez en las obras estudiadas. Resumiendo mucho y en beneficio de la claridad, podemos decir que los rasgos sistemáticos, y por consiguiente definitorios, de la serie picaresca son los siguientes:

1) Relaciones seudoautobiográficas insertadas en un marco dialogístico, previo a ellas, que las determina compositivamente:

- relatos en primera persona.
- configuración enunciativa: epístola, confesión, memorias, conversación, etc.
- punto de vista triple: protagonista-narrador-dialogante.

Y las implicaciones que conlleva:

- impone una perspectiva de lectura desde cierta superioridad moral.
- condiciona el tono confesional, justificativo y referencialista de la enunciación.
- determina el objetivo final de la rememoración.
- rige la selección de las vivencias y anécdotas incluidas o excluidas.
- ampliación o recorte de determinados pasajes.

²⁹⁰ RALLO, *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1996, pág. 46. Se ocupa también de este tema Lázaro Carreter (véase «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», *cit.*, págs. 43-49), o García de la Concha, que en un interesante planteamiento explora el camino recorrido entre la epístola y la novela, centrándose en el caso del *Lazarillo* (véase *Nueva lectura*, *cit.*, págs. 47-70). Por otro lado, apuntar que, en nuestra opinión y una vez más, la valoración de los procedimientos que propone la estudiosa también cuadrarían para nuestras novelas picarescas.

2) Decoro lingüístico condicionado por la situación comunicativa de raigambre dialogística:

- estilo y lenguaje: Oralidad y Heterología.²⁹¹
- lenguaje del marginalismo y germanía.
- tópica y paremia.

3) Historias de antihéroes y compromiso ideológico, e implicaciones que conlleva:

- extracción social de los protagonistas.
- vida de servicio y vida itinerante relacionado con la marginalidad.
- recurrencia de determinados temas (y campos léxicos).
- autores comprometidos: crítica, sátira, comicidad y realismo.

Bajo esas coordenadas, pues, nos corresponde ahora comprobar la funcionalidad de cada una de esas ‘características’, o constantes organizativas, confrontándolas con los propios textos.

²⁹¹ Entendido según la definición que ofrece Darío Villanueva en su *Glosario de narratología*, cit. Es decir: “DIALOGISMO. Según Bajtín, cualidad especialmente destacada en los discursos novelísticos por la cual estos resultan de la interacción de múltiples voces, con ciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. Ese DIALOGISMO implica, pues, la HETEROFONÍA, o multiplicidad de voces; la HETEROLOGÍA, o alternancia de tipos discursivos entendidos como variantes lingüísticas individuales; y la HETEROGLOSÍA, o presencia de distintos niveles de lengua.” (Fuente virtual). Por otra parte, Demetrio Estébanez Calderón comenta: “ Los términos ‘dialogismos’ y ‘polifonía’ han sido utilizados por M. Bajtín, en sus estudios sobre Rabelais y Dostoievsky, para aludir a la mezcla de voces y diversos tipos socio-culturales de discurso (diferentes estilos y sociolectos) que conviven y se interfieren en una obra literaria. Los fenómenos de desdoblamiento, convergencia o diferencias entre las voces del autor, narradores y personajes presentes en un relato confieren ese carácter polifónico y dialógico al texto literario que, como hecho de lengua, constituye una «opinión pluridiscursiva sobre el mundo» (M. Bajtín, 1978)”. (Diccionario de Términos Literarios, Filología y Lingüística, Alianza Editorial, Madrid, 2008)

III. 1. Relaciones seudoautobiográficas picarescas insertadas en un marco dialogístico previo

III. 1. a) Relatos en primera persona

Como fruto de nuestro acercamiento crítico anterior, llegamos a la conclusión de validar solamente el primer rasgo de la “poética esencial”: relatos seudoautobiográficos en primera persona.

Como ya hemos visto en la segunda parte de este estudio, todas las novelas que constituyen el género picaresco son, al menos en parte, relatos en primera persona, seudoautobiografías. Es un hecho omnipresente y nunca se puede apreciar su ausencia total en ninguna de las novelas. Insiste en ello también Fernando Cabo:

“Las obras picarescas son, o quizá sea mejor decir, contienen, relatos autobiográficos. Esta es una de sus características más destacadas [...] Tanto es así que se podría decir que no hay obra picaresca, en el sentido genérico del adjetivo ‘picaresca’ que queremos justificar en este trabajo, sin tal componente autobiográfico. Este ha sido, de hecho, un criterio ampliamente utilizado por la crítica e insinuado por algunas de estas mismas obras”.²⁹²

Lógicamente no volveremos a la demostración de este hecho mediante la confrontación con los textos mismos, pues lo hicimos en la segunda parte. Sin embargo, sí queremos volver a fijar nuestra atención en esta característica de las novelas picarescas, aunque esta vez desde otro enfoque: a la luz del diálogo. Y fue precisamente al considerar uno, *El Cróton*, cuando afirmó Rallo:

“no es extraño que se encuentren formas concomitantes con la picaresca, ya que también ésta nacía como diálogo entre el protagonista narrador y un Vsa. Merced con el que se comunica a través de la epístola. [Y explica entonces] La explotación de la primera persona implica una serie de consecuencias (perspectivismo, verosimilitud, juego temporal

²⁹² CABO, *El concepto de género, cit.*, pág. 48. Ya no hace falta demostrar ni argumentar el consenso muy generalizado de los críticos sobre esta cuestión.

de narración retrospectiva, estructura episódica) que, resonando además en el esquema de transformaciones (o de héroe polimorfo), explica las coincidencias que en *El Cróton* se pueden encontrar con *El Lazarillo*”.²⁹³

Sentadas estas bases, y dicho de otro modo, nos parece imprescindible volver a observar esta constante pero de un modo distinto, según nuevas perspectivas, a nuestro entender fundamentales para entender el género en toda su amplitud. Nos referimos a la situación narrativa previa en la cual surgen y desde la que se configuran nuestras pseudoautobiografías. Resulta que al insertarse los relatos en primera persona en una situación de comunicación particular y previa a ellos, lo interesante de la autobiografía picaresca ya no es sólo que el narrador-protagonista hable de sí mismo, sino también, y sobre todo, el hecho mismo de contar sus peripecias en una situación comunicativa que condiciona plenamente el relato, tanto en su forma y estilo como en sus contenidos.

Así, lo fundamental dejaría de ser la enunciación en primera persona de lo contado, para pasar al primer plano las circunstancias que envuelven y condicionan a este discurso. La consecuencia es la aparición de una nueva dimensión hasta hoy poco considerada: la del “conversador” –en palabras de Florencio Sevilla– que viene a añadirse al convencional punto de vista “único y dual” que ofrecían los pícaros protagonistas y narradores. La supuesta dualidad del punto de vista impuesto en los relatos picarescos ha sido estudiada y justificada en distintas ocasiones, especialmente por Francisco Rico –ya lo hemos visto– que afirmaba:

“Tema fundamental del *Lazarillo* y del *Guzmán* es justamente la formación del propio punto de vista que las rige: ambas *cuentan* cómo el pícaro acaba por convertirse en escritor, por qué redacta una autobiografía...”²⁹⁴

A nuestro entender, el pícaro, miserable marginal, cuenta su vida en primera persona, pero a instancias de otro, al menos en los orígenes; no

²⁹³ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 114.

²⁹⁴ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 160.

toma la palabra porque sí, sino porque se lo imponen desde fuera, ya sea explícita o implícitamente. Así pues, si se concede a la situación comunicativa en la cual se enmarcan los relatos pseudoautobiográficos la debida relevancia, asistimos a la desaparición de la supremacía de tal punto de vista “único y dual”. Florencio Sevilla afirma al respecto:

“Y de allí se sigue, en buena lógica, que el punto de vista en cuestión no puede reducirse a la dualidad que desgaja al ‘protagonista’ pasado del ‘narrador’ presente; falta por añadir al ‘conversador’. Conversador que, obviamente, coincide en el tiempo con el narrador, y aun solapa buena parte de sus funciones con él, pero sin perder nunca su punto de vista añadido en exclusiva: mientras que cuando narrador no puede zafarse nunca del entorno autobiográfico, como interlocutor disfruta de total autonomía y puede añadir componentes ajenos a la rememoración. Lo planteamos hace ya años: «el narrador en primera persona es instalado en el marco de un coloquio, por lo que se ve forzado a intervenir en primera instancia como ‘conversador’, antes que como ‘contador’ o ‘protagonista’ de su propia historia»; y no es tan complicado: se recuerda la propia vida pasada en el curso de una ‘conversación’ presente, lo que convierte a ‘lo recordado’ sólo en parte de ‘lo hablado’ ”.²⁹⁵

A renglón seguido observaremos detenidamente dicho “contexto”, es decir, la situación comunicativa que alberga cada una de nuestras pseudoautobiografías: sus marcos dialogísticos. No obstante, como muy acertadamente decía Cabo, “la presencia tan llamativa del marco dialogado no oculta tampoco la virtualidad autobiográfica del relato de pícaros”.²⁹⁶ Por tanto, mantenemos el rasgo “relatos en primera persona pseudoautobiográfica” como característico de la serie picaresca, puesto que —como hemos visto ya en distintas ocasiones— se trata, efectivamente, de una constante inexcusable. Y esto a pesar del hecho, subrayado por Francisco Rico, de que su uso se fue desgastando con el tiempo, perdiendo así su brillo inicial:

²⁹⁵ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XV.

²⁹⁶ CABO, *El concepto de género, cit.*, pág. 56.

“Pero la forma autobiográfica, tan cuidadosamente elaborada y tan significativa en el *Lazarillo* y el *Guzmán*, quedaba como fosilizada al integrarse en el arquetipo genérico de la novela picaresca. Estaba disponible para todos: podía encarnársela en un organismo tan vivo y coherente como el imaginado por los precursores; o podía utilizarse como mero soporte convencional, como esqueleto del que colgar perifollos más o menos vistosos, pero impertinentes o, en el mejor de los casos, innecesarios. Y hay que decir que prevaleció la segunda posibilidad: el recurso a la autobiografía como simple cajón de sastre al que no se ajustaba los contenidos, marco disociado del cuadro, sombrerera donde se guardan zapatos...”²⁹⁷

Sea como sea, nos parece este hecho, aunque verdadero, menos relevante en la medida en que creemos importante relativizar su peso en sí, el peso del recurso considerado de modo aislado, en beneficio de nuestra idea de partida: seguimos insistiendo en nuestra convicción de que esas pseudoautobiografías sólo lograrán cobrar todo su sentido en función del marco dialogístico en el cual se insertan y que las va a configurar y caracterizar definitivamente. Una vez más coincidimos en esto con Cabo, quien, en la misma línea, concluye (y nosotros con él):

“Hasta el momento apenas hemos hecho otra cosa, en realidad, que tener en cuenta el nivel de la situación narrativa para la definición del relato picaresco. O, en otras palabras, que la autobiografía, aun siendo un elemento clave en las obras vinculadas con la picaresca, no es suficiente en sí misma para dar cuenta de ellas adecuadamente. El relato picaresco, en el sentido en que acabamos de definirlo, la trasciende otorgándole su virtualidad plena: la relacionada con su proyección hacia una situación narrativa”.²⁹⁸

Una vez asumida, en consecuencia, la importancia capital del elemento pseudoautobiográfico en las novelas picarescas, concluimos y cerramos este primer paso hacia la caracterización del género picaresco reconociendo la autobiografía como rasgo básico y excluyente.²⁹⁹

²⁹⁷ RICO, *La novela picaresca*, cit., pág. 124, 125.

²⁹⁸ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 73.

²⁹⁹ Retomando la anterior cuestión de los modelos, y su relación con los discursos en primera persona recordemos una reflexión de Lázaro Carreter: “Pero lo importante para

III. 1. b) El marco dialogístico: las distintas situaciones comunicativas

Según venimos diciendo, lo que a nuestro entender constituye la piedra de toque para entender y definir la novela picaresca es la situación de comunicación que se construye alrededor de estas pseudoautobiografías. O, dicho de otra manera, lo esencial para la caracterización de estas obras viene a ser el marco dialogístico desde el cual se enuncia cada una de ellas. Tan fundamental es, de hecho, que todos los elementos recurrentes –al menos su gran mayoría– que podamos encontrar para caracterizar el género de modo homogéneo derivarán en cierta medida de esta pauta. En efecto, es este particular marco el que va a determinar todo lo intrínseco de cada novela, desde el estilo del texto hasta sus contenidos, etc. Fernando Cabo y Florencio Sevilla ya abrieron la vía, reflexionando acerca de la importancia de la situación narrativa: subrayando la peculiaridad de la “recepción inmanente”, el primero, e insistiendo en lo fundamental de la condición dialogística de las obras que nos ocupan, el segundo. Ahora nos proponemos adentrarnos más en el tema para reafirmar, en un primer momento, los planteamientos de ambos críticos, y para demostrar, luego, hasta qué punto la situación comunicativa que idean los autores, de tipo claramente dialogístico, resulta ser clave, en efecto, para la configuración toda de las novelas, y por tanto, del género en su conjunto. Para limitarnos a un ejemplo, llamamos la atención sobre la cantidad de cuentos y refranes que salpican los textos: es una constante innegable y que, por consiguiente, merece ser retenida a la hora de buscar elementos característicos. Pues bien, al igual que todo lo demás, aparece, de algún modo, justificada por la situación dialogada de las novelas (pues como

nosotros ahora es que, en muchas de las fórmulas que preceden o rodean la autobiografía de Lázaro, se concede extrema importancia a la narración en primera persona. Aparece como procedimiento exclusivo, según vimos, en la *Historia de Clareo y Florisea* y en el *Asno de oro*; como parte importante de un relato en tercera persona (*Abencerraje*); y como relación que, de sus propios sucesos, hacen los personajes de los diálogos (*Eremitae*, *Viaje de Turquía*, *Diálogo de las transformaciones*, *Crotalón*), conforme a un técnica que es más lucianesca que puramente erasmiana. Añádase a este cuadro, fuera de los círculos ideológicos aludidos la historia de Andrónico, tan bellamente escrita por Guevara. De esta manera, creemos que cumplimos el primero de los requisitos metodológicos antes expuestos: el de esforzarnos en situar la novela en un conjunto de tendencia coetáneas coincidentes”. (*«Lazarillo de Tormes en la picaresca»*, cit., págs. 31, 32)

vimos era un recurso tan común como generalizado en el género dialogado), y sólo así, desde este enfoque, logran cobrar todo su sentido.

De momento prestemos atención a otro fenómeno indiscutible cuando se trata de diálogo: su progresivo acercamiento a las formas literarias narrativas; puesto que, en palabras de Gómez:

“la alternancia entre el carácter instrumental o pedagógico del diálogo y su carácter literario, en tanto que mimesis o ficción conversacional, está en la base de la proximidad del género dialogado a otras formas literarias. (...) La *contaminatio* teatral del género dialógico está relacionada también con la mezcla entre narración y diálogo...”.³⁰⁰

No obstante –y es lo que a nosotros nos interesa por ahora– el uso del diálogo en aquél momento (mediados y finales del XVI) no es más que un pretexto: sólo se trata de proporcionar un “decorado” a los relatos de los pastores, por ejemplo, es una mera “puesta en escena” que no tiene más implicaciones que situar a los protagonistas ante un público que dé pie a su discurso. En el caso de la novela picaresca, resulta ser distinto, puesto que, como pretendemos demostrar, es precisamente esta inserción en el modelo dialogístico lo que va a determinar la configuración de los relatos. Cada marco dialogístico lleva parejo las consecuencias estilísticas, formales y semánticas que terminan caracterizando a las obras; de la situación de comunicación peculiar en la cual se encuentran los narradores-protagonistas surgen las principales particularidades definitorias del género. Eso es, en suma, lo que nos importa: el uso específico y diferente de una situación narrativa basada en el diálogo que desarrollan los autores de novelas picarescas, volviéndolas, asimismo, singulares frente a otras producciones literarias. Trataremos de evidenciarlo a continuación.

Por otra parte, también estudia Gómez la cuestión de la relación entre el género dialogado y la misma novela picaresca, reproduciendo, además, las reflexiones de distintos críticos al respecto (aprovechémoslo):

³⁰⁰ GÓMEZ, *Forma y evolución*, cit., pág. 122.

“La relación entre ambos géneros también la pone de manifiesto Antonio Lulio, en un conocido pasaje de su manual de retórica, *De Oratione*³⁰¹, en el que relaciona el género *dialogus* con la autobiografía de Apuleyo, con *Lucianus* y con el *Lazarillus*, colocando estas tres últimas obras en la misma serie del relato de transformaciones, ya que la última podría referirse no al *Lazarillo* original (1554) sino al *Lazarillo* de 1555 cuyo protagonista se transforma en atún y participa en la guerra de los atunes. [...] La vinculación entre el género dialogado, el relato de transformaciones y la picaresca está históricamente atestiguada”.³⁰²

En esa misma línea, transcribe también las ideas de Ana Vian, quien argumenta:

“Desde el siglo pasado se ha asociado varias veces a Luciano con la picaresca –esencialmente con *el Lazarillo*– tanto en episodios concretos como en técnicas: la autobiografía de principio a fin, la condición humilde del narrador, colocado en posición marginal, las series de amos y maestros crueles, el intento de ascensión social, la sátira religiosa, la lectura ‘ejemplar’ de la autobiografía, la construcción en sarta, el papel educativo del ingenio y la relación de la memoria con la venganza son las conexiones más importantes y más veces señaladas. La por muchos llamada primera novela moderna, relacionada por algunos por las aspiraciones reformistas del erasmismo e inspirada, según diversos críticos, directamente en Apuleyo y Luciano, aparece sobre todo ligada a los diálogos satíricos como el *Cróton*, el *Diálogo de las transformaciones* y el *Viaje de Turquía*, que sostienen, no de idéntica manera, una relación genética convergente con la novela picaresca, aunque no sean novelas”.³⁰³

En definitiva, fueran cuales fueran los modelos de los autores de las novelas picarescas, y sobre todo fuera cual fuera la magnitud y el tipo de influencia que ejercieron, el nexo con el diálogo es evidente. Por otra parte, notemos que esta afirmación de Vian recoge y resume claramente los distintos elementos que han sido comentados y validados, en general,

³⁰¹ LULLA, *De oratione*, Basilea, 1558, pág. 502.

³⁰² GÓMEZ, *Forma y evolución*, cit., pág. 136.

³⁰³ VIAN, Ana, *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, Sirmio, Barcelona, 1994, págs. 155, 156.

por la crítica a lo largo del tiempo. Marcel Bataillon también se interesó en la cuestión y subrayó, una vez más, dicha relación al comparar el relato de Guzmán con el de Gonzalo, personaje del diálogo *Eremitae*, de Maldonado. Basta para evidenciar la indudable importancia –o al menos presencia– de la forma dialogada con respecto a las novelas picarescas. Incluso más recientemente, como último ejemplo, veamos mediante una reflexión de Cabo cómo Fernando Lázaro, también destacaba

“la capacidad de los diálogos quinientistas (especialmente los lucianescos) para albergar declaraciones autobiográficas (*Lazarillo*, 1972, pág. 28), y que –añade él–, dada la naturaleza del diálogo, han de estar motivadas, sometidas a una interacción constante y fuertemente condicionadas por unas circunstancias de alto valor ficcional en sí mismas. Es decir, lo autobiográfico se ve envuelto en un contexto que lo determina y en el que adquiere todo su sentido. Un contexto no demasiado lejano del proceso de estímulo-reacción que el propio Lázaro Carreter percibe en el *Lazarillo*”.³⁰⁴

Así pues, está claro que éste es un tema que ha llamado la atención de los estudiosos, aunque desgraciadamente, sólo sirvió para encontrar modelos compositivos de los textos que nos ocupan. Nos parece que el hecho en sí ya hace patente la importancia de la marca dialogística dentro del propio género picaresco: al menos, gracias a ello, resulta imposible negar la relación que unía las dos formas literarias. También tiende a confirmarlo, a nuestro entender, el hecho de que las novelas picarescas hayan sido repetidas veces comparadas con confesiones. Así lo hizo Herrero García –ya lo comentamos–, Lázaro también, y veamos ahora cómo Cabo, dejando de lado el “propósito moral”, es decir el lado ascético que importaba al primero, aprovecha la comparación para extraer un nuevo argumento a favor de nuestra tesis:

“Confesión, en cambio, indica un destinatario –que es también un superior– un contexto, la necesidad de resultar convincente... Es decir, señala hacia la motivación característica de lo que vamos a denominar ‘acto narrativo

³⁰⁴ CABO, *El concepto de género*, cit., págs. 53.54. (cita a Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., 1972, pág. 28)

picaresco' ”.³⁰⁵

No obstante, consideramos imprescindible profundizar: hay que adentrarse más en el estudio de este parámetro porque este vínculo es fundamental para poder explicar plenamente nuestras novelas, pues las repercusiones que acarrea acabarán configurando y caracterizando al género. Insistimos en que nuestro objetivo va más allá de comparar formas y estilos literarios y buscar meros modelos: en realidad se trata de delimitar las particularidades de esas formas de escritura, las características que nacen directamente de este uso del marco dialogístico en la narración y que singularizan los relatos picarescos, para por fin poder formular una poética adecuada para los mismos.

¿Cuáles son, pues, las *pautas que delimitan* la situación comunicativa de cada obra?

Como está unánimemente aceptado, llamamos novelas picarescas a los relatos autobiográficos de unos protagonistas que no tienen ningún carácter heroico. Un pordiosero cuenta su vida, desde sus orígenes hasta su presente de narrador, refiriendo todo tipo de “fortunas y adversidades”, en primera persona. Pero, llegados a este punto, es imposible dejar de cuestionarse, como hizo Díaz Migoyo en su momento:

“Así como la pregunta natural respecto al narrador en tercera persona sería ¿cómo sabe él eso? la pregunta que se impone respecto del narrador en primera persona es, en cambio, ¿porqué cuenta él eso?”³⁰⁶

La respuesta a esta pregunta, en nuestra opinión, es la clave para entender las novelas picarescas españolas. En efecto, cabe preguntarse qué es lo que empuja a un don nadie, un ser tan marginal, a tomar la palabra para ofrecer el relato de su abyecta vida; el motivo en cuestión es capital en la configuración de los relatos en la medida en que proporciona un contexto particular que determina y condiciona los relatos autobiográficos. Y no nos estamos refiriendo al ‘caso’, evidentemente, puesto que rechazamos

³⁰⁵ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 64.

³⁰⁶ DÍAZ MIGOYO, Gonzalo, “La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en el «Buscón»”, en *Picaresca. Orígenes*, cit., págs. 704-712 1979, pág. 704.

el rasgo como definitorio y excluyente en la segunda parte. No obstante, insistimos en el hecho de que no negamos la genialidad del procedimiento en el *Lazarillo* o en el *Guzmán*, por ejemplo, pero aquí no nos referimos a ello, sino a otro determinante que esta vez sí se podrá observar en todos y cada uno de los títulos: la situación comunicativa de raigambre dialogística. Y es que con sólo la presencia del ‘caso’ no podríamos responder a la pregunta, clave, de por qué el discurso del pícaro. La respuesta es otra: habla a instancias de alguien; o al menos frente a un interlocutor que lo va a escuchar, habiendo solicitado o no, el cuento. Así pues, decimos que el contexto cobra toda su importancia en cuanto se le relaciona con el marco dialogístico: se trata siempre de una relación imbuida en una situación de diálogo, de interacción entre el narrador y su destinatario, por tanto, como afirma Cabo:

“Hay, pues, motivación explícita, puesto que las declaraciones picarescas abundan en lo fenoménico: mediante el diálogo, una fuerte marca situacional se sobrepone a la narración autobiográfica propiamente dicha. [...] lo que cabe preguntarse es si se trata de una salvedad, de una desviación, o si, por el contrario, estamos ante un rasgo de mayor alcance”.³⁰⁷

Lo segundo, a nuestro entender, y procuraremos demostrarlo.

Por lo pronto veamos cómo, según estudiosos reconocidos en cuanto a la materia dialogal, podríamos encontrar una justificación a tales manifestaciones literarias sin ninguna necesidad de ‘caso’ previo, y explicativo, sino simplemente mirando, una vez más, hacia nuestro género modelo: el diálogo. En un primer momento escuchemos a Asunción Rallo, cuya afirmación compartimos y pretendemos validar también para la picaresca aunque ella lo comente acerca del diálogo:

“La *praeparatio* es la presentación de la controversia, dando cuenta de los personajes, del lugar, y **del motivo iniciador** del coloquio. Equivale a un prólogo que puede responder a la manera ciceroniana, que puede ser simple resumen anticipado de lo que a continuación se desarrolla, o puede constituir a su vez otro pequeño diálogo a modo

³⁰⁷ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 54.

de conversación preliminar que escenifica el encuentro de los personajes, o el **motivo de la reunión**, etc. Esta última manera, llamada diálogo-marco, aparece...”³⁰⁸

Además, más adelante en su estudio, añade:

“En cuanto al receptor, en ambos géneros [diálogo y epístola] se presenta como excusa (ya por una demanda, consulta o expedición de su caso) para la intervención del emisor, intervención que se resuelve en escritura. De tal modo que éste da constantes muestras de estar al servicio del receptor”. (pág. 52)

Lo ejemplificaremos a continuación, pero de momento nos quedamos con esta formulación que desde luego nos parece mucho más eficiente y nos cuadra mucho más que el supuesto ‘caso’, como justificación de la narración picaresca pseudoautobiográfica.

Lo que resulta realmente importante ya no es el hecho de que el pícaro cuente en primera persona sus experiencias vitales sino el porqué, cuándo, dónde y sobre todo frente a quién lo hace; es decir la situación dialogística en la que se inscribe el relato. De hecho, reflexiones de esta índole llevaron a críticos como Fernando Cabo o Darío Villanueva a distinguir, frente al ya conocido “punto de vista único y dual”, varias modalidades receptivas. Tras contemplar también la importancia del marco dialogístico en el cual se inscriben las novelas, el primero llega a la conclusión, que compartimos, de que:

“Lo característico de la serie picaresca no es tanto el que el pícaro asuma la narración de su propia vida como la situación en que esta narración se inscribe. Una situación de raíz dialogística, donde uno de los interlocutores, muchas veces implícito, se define por la superioridad social suficiente como para inducir al otro a que cuente su vida. Deberíamos distinguir, por tanto, en la primera persona picaresca no sólo entre un yo-narrador y un yo-personaje; se precisa de una dimensión nueva en la que ambos adquieren todo su significado: el yo de la situación de narración”.³⁰⁹

³⁰⁸ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 13. El subrayado es mío.

³⁰⁹ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 63.

Estudiaremos pormenorizadamente la dimensión y las diferentes modalidades de ese hecho en cada una de las novelas más abajo.

Florencio Sevilla, en la introducción de su antología de la novela picaresca española, también subraya la importancia del marco dialogístico en el cual se insertan los relatos de los pícaros:

“Y es el caso en la picaresca que tal ‘situación’ [narrativa] desborda con mucho los cauces autobiográficos, [...], para inundar terrenos más propios del género dialogístico [...] desembocando así en situaciones narrativas híbridas. En efecto, no se trata sólo de que un pordiosero le dé cuenta a alguien de su propia circunstancia, rememorando su pasado protagonizado desde su presente de narrador. Desde luego que eso ocurre, y aun resulta esencial, pero además, previamente a tal convención, quien habla ha de asumir el papel de ‘conversador’ o ‘dialogando’, otorgando un margen de participación más o menos explícito y frecuente a su interlocutor: destinatario de una epístola (*Lazarillo*), receptor de una prédica (*Guzmán*), oyente de un relato (*Marcos*), etc. [...] Quiere decir ello que la novela picaresca está diseñada desde una matriz de raigambre dialogística que, con independencia de su plasmación externa y al margen de su variabilidad, preside y es anterior normalmente a la voz autobiográfica; inversamente, la primera persona queda relegada a simple punto de vista más de los ejercidos por el ‘conversador’ ”.³¹⁰

Nuestro propósito, pues, es reafirmar y confirmar estas hipótesis y asimismo acercarnos a una definición más satisfactoria del polémico género. Y es que muchos de los rasgos que los críticos han querido elevar a la condición de ‘características definitorias’ del género pueden ser, seguramente, justificables en función del enfoque que les haya aplicado cada uno, pero nos parece que fuera de la situación de comunicación ninguno llega a cobrar todo su sentido. Lo que real y definitivamente diferencia a las novelas picarescas de las demás producciones literarias de la época viene a ser la peculiar configuración determinada por el carácter dialogado de éstas.

El pícaro empieza el relato de su vida siempre por vía de terceros: ya sea porque alguna persona se lo solicita, de viva voz o mediante carta

³¹⁰ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, págs. XIV, XV.

(como en el *Alonso* o el *Lazarillo*, respectivamente); ya sea porque siente el protagonista una imperiosa necesidad de contar, avisar, aleccionar al lector (un lector en particular o lectores en general, implícitos, al estilo del *Guzmán*), etc. En todo caso, disponemos siempre de un contexto determinado que a su vez participa de la configuración de la peculiar situación de comunicación en la que nace el discurso, la autobiografía del pícaro. Por consiguiente, para captar todo el sentido de las novelas picarescas es importante fijar nuestra atención en dicha situación comunicativa y por encima de todo en los distintos niveles que la componen y caracterizan. El hablar de marco dialogístico conlleva, entonces, hablar de emisor y receptor, por tanto tenemos que estudiar detenidamente las modalidades de comunicación entre el narrador y los distintos niveles de recepción a los cuales se enfrenta. En esta misma línea, Cabo habla de “esquema autobiográfico en tres niveles: fábula / narración / situación de la comunicación” y de lector implícito/narratorio/lector explícito³¹¹; consecuencia directa de ello, en su opinión, es que “la autobiografía de pícaros es desde este punto de vista, un acto narrativo. Lo cual quiere decir, de otro lado, que una obra picaresca, en cuanto relato, desborda los límites estrictos de tal autobiografía por cuanto implica también una situación narrativa”.(pág. 73) Por este motivo, emprende un acercamiento a la picaresca distinto e interesante, afín, en cierta medida, a nuestro propio planteamiento; escuchémosle: “El intento de caracterizar el relato picaresco a partir del acto autobiográfico del pícaro, un macroacto de habla inscrito necesariamente en una situación comunicativa, obliga a considerar un nuevo aspecto a la hora de precisar los rasgos que puedan definirlo. Este aspecto [es] la recepción inmanente (...)”. (pág. 107) Darío Villanueva, igualmente, observa cuatro niveles de recepción (y cuatro, por tanto, de emisión): el narratorio/ el lector representado/ lector implícito/ lector real o empírico (1985, págs. 344-346). Como último ejemplo –aprovechando para reafirmar nuestros objetivos y metodología– recordemos que también Helen Reed dedicó su tesis doctoral al tema del lector, pero se

³¹¹ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 70.

limitó a las tres obras más conocidas de la serie.³¹² Es importante puesto que cada configuración enunciativa conllevará distintas implicaciones esenciales para captar el género; como, por ejemplo, el imponer alguna perspectiva de lectura, normalmente desde cierta superioridad moral, o el condicionar el tono, confesional, justificativo y referencialista de la enunciación. La lógica de este proceso la explica muy claramente Ana Vian en uno de sus estudios, así que nos valdremos de sus palabras:

“En cualquiera de los casos, el receptor de otro no es una instancia pasiva y participa directa (con palabra emitida) o indirectamente en la construcción del discurso del emisor, codifica y controla su palabra. [Y añade en otro momento] El estudio de la forma de la argumentación de un diálogo ha de tener presente por tanto que toda argumentación es selectiva: elige los elementos, la manera de hacerlos presentes, de jerarquizarlos y justificarlos, etc.”.³¹³

Por su parte, Florencio Sevilla, esta vez en un trabajo dedicado a una obra picaresca y no centrado en el diálogo como género, *Alonso, mozo de muchos amos*, propone una valoración que apunta en la misma dirección que la anterior:

“Creo que si Jerónimo de Alcalá mantiene una segunda voz con tan machacona insistencia, pese a su naturaleza antinarrativa y a la continua interrupción que supone para la andadura narrativa, es porque la misma está ideada como soporte narrativo imprescindible. Opera realmente como recurso amplificador o digresivo fecundísimo al que Alcalá recurre sistemáticamente para insertar toda suerte de material –al margen de su pertinencia novelesca– en la obra”.³¹⁴

³¹² CABO, *El concepto de género*, cit.; véase págs. 109, 110 de su estudio donde ofrece un resumen de los planteamientos (y limitaciones en el caso del de Reed) de esos dos críticos. Por otra parte, véase el completo e interesante análisis de la cuestión del pacto autobiográfico que propone Jenaro Taléns, *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, cit., págs. 165-168, así como los ‘esquemas’ acerca de la configuración emisión/recepción que se establecen en nuestro género, págs. 85-96; véase también Klauss Meyer, *La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., págs. 41-70, donde analiza y compara la evolución del diseño novelístico (y de sus implicaciones a nivel de recepción inmanente) sufrida entre el primer *Lazarillo*, su primera continuación anónima y el de Luna de 1620.

³¹³ VIAN, Ana, “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género”, en *Criticón*, 81-82 (2001), págs. 157-190, págs. 167, 168 y 180 respectivamente.

³¹⁴ SEVILLA, *Sobre el desarrollo dialogístico*, cit., pág. 268.

Por fin, no queremos dejar de citar en este apartado a Bajtín, que en su momento ya había formulado la idea mediante el concepto de palabra viva:

“La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo”. (1989, pág. 97).

Y así puede que suceda, según pretendemos demostrar, de algún modo, en la novela picaresca.

Ahora bien, puesto que el objetivo que fijamos desde un primer momento es el de rastrear constantes en todos los títulos de la serie, y puesto que, también, intuimos que en su gran mayoría surgen de la dinámica dialogística que diseñan los autores, tenemos que proceder a la observación de esta última en cada novela; estudiar en qué medida y de qué modo influye en el estilo propio de los relatos, en sus contenidos, etc.

En un primer momento, todavía en el terreno de la teoría y sirviéndonos de los términos empleados hasta ahora por nuestros críticos, consideremos el primer y más importante nivel: el narratorio, presentado por el propio narrador. El protagonista casi siempre cuenta su vida a un tercero, ya sea porque se lo piden, porque surge en una conversación, para entretenimiento de algún rato, etc. El receptor principal siempre queda remarcado por el narrador, que incluso suele interpellarlo repetidas veces a lo largo de la historia. Consideramos que este es el ‘nivel de comunicación’ más importante, puesto que ya hemos apuntado –e intentaremos demostrar– que es éste el que configura todo lo demás: las seudoautobiografías surgen y se moldean en función del marco dialogístico, es decir en función de a quién se dirige, por qué y/o para qué y en qué contexto. Elementos que determinarán tanto el estilo y lenguaje del narrador, como los contenidos de sus historias y el modo de

desarrollarlas y presentarlas. Pero, aunque sea esta relación narrador-narratario la más relevante, podemos apreciar también, en cada texto, la presencia de otros destinatarios, explícitos o implícitos. En efecto, aparte de las apelaciones al narratario representado a lo largo del texto (“Vuestra Merced” en *Lazarillo*, “Señora” en el *Buscón*, “Lector” en *Guzmán*, etc.), el narrador suele apuntar, clara y repetidamente, a los lectores, a veces en general, otras dirigiéndose a un tipo muy concreto de lector (que se convierte entonces en representante del grupo social al que pertenece). Esta singular situación de enunciación tendrá, del mismo modo, repercusiones estilísticas y semánticas que observaremos a continuación para entender y caracterizar mejor las novelas que componen el género que nos ocupa.

Puesto que consideramos la configuración dialogística de las novelas picarescas como el rasgo esencial y determinante para definir el género, procedamos a su verificación en cada una de las novelas de la serie. Para ello, nos fijaremos, en un primer momento, en el primer nivel de la narración, el más importante: el narratario explícito de cada historia, a partir del cual analizaremos la perspectiva de lectura que se impone en función de él y asimismo el tono que impone. Por otra parte, también observaremos los receptores de segundo nivel: lectores explícitos (en general o concretos y caracterizados) y/o implícitos. Por último, repararemos en las distintas voces narrativas presentes en los relatos: hablaremos en particular de las intervenciones en presente del narrador/conversador frente a la relación en pasado del protagonista; lo cual nos llevará a considerar el papel fundamental que conlleva esta ‘voz triple’ en la elección de los episodios rememorados, la ampliación o reducción/recorte de determinados pasajes, etc.

– El marco dialogístico en el *Lazarillo de Tormes*

En este primer caso, el hecho de que el relato en su conjunto se inserte en un marco dialogístico es indiscutible puesto que estamos en presencia de una epístola: “Y pues, Vuestra Merced escribe se le escriba”. Lázaro de Tormes se dispone a contar su vida, por carta, a

Vuestra Merced, tras la petición del mismo. Por tanto, el relato tiene un destinatario bien claro y definido desde el prólogo de la novela; en éste también se menciona el ‘caso’ que igualmente justifica la narración. Es esto, pues, junto con la petición de “*Vuestra Merced*”, amigo y superior del arcipreste (amo del protagonista en el momento de la narración), lo que determina por completo la configuración de la obra en función del peculiar marco dialogístico creado: el pícaro toma la palabra en forma epistolar para dar explicaciones a un superior, que se las pide, acerca de una situación presente y moralmente dudosa. Ello cobra mucha importancia en la medida en que determina la situación comunicativa entera: influye asimismo en los contenidos, el lenguaje y el modo de presentar las cosas (cuáles, cuándo, etc.). Lázaro cuenta lo que cuenta a petición de *Vuestra Merced*, y con el fin de aclarar una situación previamente conocida por ambas partes, el emisor y el receptor: “*Suplico a Vuestra Merced reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico, si su poder y deseo se conformaran. Y, pues Vuestra Merced escribe se le escriba y relate el caso muy por extenso, parescióme no tomalle por el medio sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona*”. (págs. 10, 11) Nos parece que con sólo esta frase, clara exposición de la situación comunicativa, queda patente la importancia de dicho encuadre en la configuración y elaboración del relato en su conjunto: se dirige a una persona superior a él y tendrá que tomarlo en cuenta, se tendrán que elegir con criterio los episodios contados, así como el tono más adecuado para referir cada episodio –muchas veces confesional, otras muchas justificativo, etc.– ya que todo va destinado a explicar una situación previa. Incluso tendrá que convencer a veces, y, allí por ejemplo, entrarán en escena, entre otras pero sobre todo, las pautas diseñadas por el género del diálogo, del cual los autores picarescos se sabrán aprovechar, a su manera, para volver sus textos tan característicos.³¹⁵ El caso del *Lazarillo* aparece más claro que ninguno en

³¹⁵ Al respecto, y en cuanto al *Lazarillo* comenta García de la Concha: “Añadiré aquí, de paso, que estas cartas de pura invención, cuya lista podría alargarse, presagia también, al igual que las de don Francesillo Zúñiga, temas y formas de la prosa quevedesca. Por lo que respecta a la presencia del destinatario en el cuerpo de las epístolas, cabe decir

este sentido, la perspectiva de lectura impuesta por la situación de enunciación y el tono marcadamente justificativo con el cual presenta el narrador los episodios elegidos saltan a la vista en la novelita y aunque no sea siempre con el mismo brillo, ya iremos viendo cómo es un hecho común a todas las novelas que forman el género. A este narratario principal, pues, que es *Vuestra Merced* se dirige una decena de veces a lo largo del relato y de distintas maneras: “*suplico a Vuestra Merced*” (pág. 9); “*Pues sepa Vuestra Merced*” (pág. 12); “*Huelgo de contar a Vuestra Merced estas niñerías*” (pág. 24); “*Y porque vea Vuestra Merced*” (pág. 35); “*como adelante Vuestra Merced oirá*” (pág. 43); o “*como Vuestra Merced habrá oído*” (pág. 135). Además, notemos cómo en dos ocasiones, el pícaro se refiere a ‘Vuestra Merced’ pero ya no para apostillarle, sino definiendo, de cierto modo, su posición en la situación de comunicación: “*En el cual el día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced*” (pág. 129) y “*En este tiempo, viendo mi habilidad y buen vivir, teniendo noticia de mi persona el señor arcipreste de Sant Salvador, mi señor, y servidor y amigo de Vuestra Merced (...)*” (pág. 130)

En segundo lugar, según adelantábamos, cabe subrayar que la peculiar configuración enunciativa de los textos picarescos encierra otro tipo de apostillas, a distintos destinatarios. En el *Lazarillo* el primer caso ya aparece desde el prólogo, en la misma frase que introducía y definía la situación comunicativa entre narrador y narratario; asoma, pues, otro tipo de destinatario: el lector explícito, que es en este caso, hecho importante, específico, determinado: “*y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con*

que prácticamente responde al esquema categorizado por Guevarra: «v. m.» aparece al principio y reaparece contadas veces en las articulaciones de las partes de una facecia extensa o entre una y otra cuando se engarzan varias”. (*Nueva lectura, cit.*, pág. 69) Tras un análisis detenido de dicha circunstancia, de hecho, llega el estudioso a la acertada conclusión de que: “Así debemos reconocerlo después del recorrido efectuado por el ancho y variado género epistolar. De la epístola a la novela restaba un largo trecho. A la hora de prestar voz a Lázaro de Tormes para redactar su autobiografía, los distintos tipos analizados podían facilitarle al autor el motivo del pretexto de escritura, la estructura básica, y muchos lugares concretos. Por otros causes –coloquios, narraciones lucianescas, etc.– le advenían otros estímulos. El anónimo autor se propone una tarea audaz: hipostasiar una larga serie de distintas facecias en un solo protagonista, el cual, para colmo, se convierte en relator, y todo ello sin rebasar el marco convencional de la carta mensajera”. (*Nueva lectura, cit.*, pág. 70)

ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto” (págs. 10, 11). Así acaba el prólogo, con doble apostilla: la principal al narratario *Vuestra Merced*, y la otra dirigida al lector noble que pasa a representar toda la clase social a la cual pertenece. Así las cosas, cuesta creer que dicha circunstancia esté libre de consecuencias (a nivel de contenidos y tonos esencialmente).

En tercer lugar, al lado de este ‘lector explícito concreto’, y también en el prólogo, se divisa una tercera instancia de recepción: la que venimos llamando el ‘lector explícito en general’. Así abre su discurso el narrador: *Yo por bien tengo que cosas tan señaladas , y por ventura nunca oídas ni vistas, vengan a noticias de muchos, y no se entierren en la sepultura, pues podría ser que alguno que las lea halle algo que le agrade, y a los que no ahondaren tanto los deleite. (...) Y todo va desta manera: que confesando yo no ser más sancto que mis vecinos, desta nonada, que en este grosero estilo escribo, no me pesará que hayan parte y se huelgen con ello todos los que en ella algún gusto hallaren, y vean que vive un hombre con tantas fortunas, peligros y adversidades*”. (págs. 3, 4)

Además, se impone también la presencia, repetida en el prólogo, de interrogaciones directas dirigidas a lo que identificaremos como el “lector implícito”: “¿Quién piensa que el soldado...?” (pág. 6) o “¿qué hiciera si fuera verdad?” (pág. 8) Las consecuencias estilísticas que conllevan estas preguntas o apelaciones al lector las interpretaremos más adelante, de momento nos limitaremos a constatar su presencia y subrayarlas.

Por último, sólo llamar la atención sobre otro procedimiento que se repetirá a lo largo de toda la serie y que consiste en la utilización del ‘nosotros’. En efecto, podremos apreciar en distintas ocasiones cómo el pícaro narrador se pone a la altura del lector, operando una especie de equiparación con él, que, lógicamente, sirve para fomentar cierto acercamiento, cierta familiaridad entre ambos: “y así vemos cosas tenidas en poco de algunos y que de otros no lo son”. (pág. 4)

Así las cosas, podemos apreciar los distintos “estratos de recepción” que subyacen en la obra.

Por otro lado, embarcados en la observación de las situaciones comunicativas en las cuales acontecen los relatos seudoautobiográficos, falta apuntar una última constatación: nos referimos a lo que se ha venido llamando “punto de vista único y dual”, que no era otro que el del protagonista, en (el) pasado y el del narrador en (el) presente. Como ya dijimos, creemos que las cosas van más allá, puesto que cobra indiscutible relevancia también el del “conversador”, en palabras de Florencio Sevilla. Por tanto, cabe señalar la presencia de intervenciones en presente (y todavía en primera persona, sobra decirlo), del narrador-conversador: “*Dios es testigo que hoy en día, cuando topo con alguno de su hábito con aquel paso y pompa, le he lástima con pensar si padece lo que aquél le vi sufrir*”. (pág. 111) o “*En el cual día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced.*” (pág. 137). Y es que la presencia del nivel de emisión del conversador es primordial para la configuración del texto en la medida en que es él, y sólo él, quien determina los episodios que van a ser relatados, de qué manera y por qué. Es un hecho demasiado poco explorado por la crítica a pesar de ser tan fundamental; en resumidas cuentas, si las relaciones seudoautobiográficas no se inscribieran en un marco dialogístico previo a ellas, es decir si no existiera la figura del conversador, el relato seguramente habría sido distinto, mucho menos cargado de implicaciones; esto es, que las anécdotas no hubieran sido elegidas y contadas de la misma manera que lo hace el conversador, frente a un interlocutor con el cual se confiesa de algún modo, se justifica las más veces, al cual pretende convencer otras, o despertar su compasión, etc.

En este sentido, pues, la forma que elige el autor anónimo para la transmisión de su mensaje deja una inconfundible impronta en la configuración global de la novela. Y es que, como bien comentaba Antonio Prieto:

“Las epístolas tienen así un cierto valor de diálogo en la medida en que el emisor, al ir redactando la carta, tiene presente al receptor participando ambos de un mismo tiempo de comunicación. (...) las epístolas humanísticas alcanzaron,

mucho más allá del receptor inmediato, a extensos grupos de receptores...”³¹⁶

Las consecuencias, tanto a nivel formal y lingüístico como a nivel semántico, saltan a la vista en el *Lazarillo* –y de hecho hacen lo propio en las siguientes novelas pertenecientes a la serie–, como procuraremos demostrar más adelante.

– El marco dialogístico en el *Guzmán de Alfarache*

La novela de Mateo Alemán, del mismo modo, se enmarca en un claro marco dialogístico (aunque diferente al de su predecesor): se trata de una confesión, o de una confesión-conversión. Al hablar de confesión –y recordando lo que comentamos en la introducción de este apartado–, nos situamos, en cierta medida, en el ámbito del diálogo; en efecto, la confesión va necesariamente dirigida a alguien: el narratorio. Desde un primer momento, pues, cabe subrayar que tal y como ocurría en el *Lazarillo*, e incluso más aún, el tono de la relación, obviamente confesional y a menudo justificativo se adopta claramente en función del narratorio, superior al orador no sólo moralmente sino en todos los aspectos.³¹⁷ No es que el pícaro, ya mayor decida contar su vida, porque si, no se trata de una simple autobiografía, sino de una relación realizada frente a un interlocutor (o varios) de los cuales se busca la “absolución”,

³¹⁶ PRIETO, *La prosa española, cit.*, pág. 110.

³¹⁷ Si bien muchos son los críticos en comentar –¿denunciar?– el tono y postura supuestamente radical y de imposición (por la abundancia de sus moralizaciones en particular) de Guzmán, nosotros discrepamos y estamos más bien de acuerdo con Michel Cavillac quien defendía y demostraba la idea según la cual: “A priori, la función cooperativa priva sobre la función polémica” (*El diálogo del narrador con el narratorio, cit.*, pág. 320) Y es que partiendo del especial interés que presta a la cuestión de la conversión y sobre todo a la de su eventual liberación, resulta casi lógico que el tono de la confesión vaya antes inclinado a ganarse la benevolencia del interlocutor que a lo contrario. En este sentido, además, defiende otra idea paralela (que compartimos): la importancia del lugar desde donde escribe Guzmán (eso es, su situación vital), sentenciando al respecto: “(...) es fundamental –al contrario de lo que estima Francisco Rico («Lo fundamental era que Guzmán redactara el libro ya definitivamente regenerado [...], firme en un punto de vista: que lo escribiera en las galeras o en otra parte no tenía importancia mayor») que Guzmán escribiera «desde las galeras», o sea desde una situación propicia a la ‘compasión y misericordia’. Soslayar este marco de la enunciación (que afecta directamente a la legitimidad de la escritura) equivaldría a tergiversar las condiciones de la recepción”. (*art. cit.*, pág. 320)

con todo lo que eso implica, insistimos, en cuanto a los contenidos, a lo que el conversador elige contar, cómo y por qué.

En el caso del *Guzmán* podemos decir que estamos en presencia, en un primer momento, de dos narratarios distintos, el “lector vulgo” (*AL VULGO. No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales*, etc. (pág. 108); y el “discreto lector” (*DEL MISMO AL DISCRETO LECTOR. Y tú, deseoso de aprovechar, a quien verdaderamente considerará cuando esta obra escribía...* pág. 111). Como podemos observar el pícaro les trata de tú a los dos, aunque generalmente en un tono distinto³¹⁸; veamos por ejemplo como al vulgo, hacia quien no siente ninguna simpatía le atosiga con una retahíla de preguntas indirectas: “¿Cuál fortaleza de diamante no rompen tus agudos dientes? ¿Qué santidad no calumnias? ¿En cuál verde prado entraste, que dejases de manchar con tus lujurias?” (pág. 108). Son numerosas las interrogaciones que lanza el narrador a su primer narratario. En cambio, al segundo le dedica un trato mucho más reverente: “No me será necesario con el discreto largos exordios ni prolijas arengas, pues ni le desvanece la elocuencia de palabras ni lo tuerce la fuerza de la oración a más de lo justo, ni estriba su felicidad en que le capte la benevolencia. A su corrección me allano, su ampara pido y en su defensa me encomiendo”. (pág. 110, 111). Está claro quién es, en definitiva, su único y verdadero destinatario; y queda patente, además, la superioridad a la cual venimos apuntando. Además de quedar claro el diseño dialogístico gracias a la inequívoca delimitación de los receptores de esta confesión, también aparece nítidamente al final del prólogo “al

³¹⁸ En cuanto al tuteo en la obra de Alemán, además, conviene llamar la atención sobre otro hecho importante del sistema dialogal: la particular utilización que hace Alemán del ‘tú’, para referir el hecho nos valdremos de las lúcidas conclusiones, nuevamente, del hispanista francés: “(...) resulta difícil definir con precisión al destinatario inmanente de esta «confesión», pues a veces el *tú* propende a asimilarse al *otro yo* de Guzmán o bien, a la inversa, se dilata en un *vosotros* polivalente que abarca a todos los lectores”. (*art. cit.*, pág. 320) Darío Villanueva, por su parte, comenta: “Esa segunda persona, de rica tradición en la prosa de espiritualidad según recuerda Francisco Rico, designa en esta novela varias cosas simultáneamente: unas veces es el yo escindido del protagonista, otras el narratario; pero además pasajes en los que se trata de un tú impersonal que mira tanto al lector implícito representado como al no representado. Tal ocurre, especialmente, en el crucial monólogo de la conversión del galeote (2º, III, 8)”. (*Narratario y lectores, cit.*, pág. 352) Y es que está claro que los momentos en que se da esta circunstancia, a lo largo del discurso del narrador-conversador-protagonista, son varios.

discreto”: es una idea que ya apuntó Florencio Sevilla y según la cual las novelas picarescas resultarían ser una especie de coloquio truncado, es decir la mitad de un diálogo, en este caso la que corresponde al pícaro. Dice el propio narrador a su narratario: “*En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda*”. (pág. 112) Si bien, la relación establecida entre ambos está clara, y podemos apreciar cómo, al igual que en la primera novelita anónima dicho narratario está constantemente solicitado, interrogado, apostillado por el narrador-conversador³¹⁹: “¿*Quiereslo ver? pues oye*” (pág. 204, I) o “¿*Quiereslo ver? advierte*” (pág. 207, I), “*Hágote saber –si no lo sabes– ...*” (pág. 265, I); “*Vuelve sobre ti, considera hermano mío, que es yerro, que no pudiste, porque no pudiste pecaste y porque pecaste no está bien hecho*” (pág. 292, I); “¿*No consideras qué turbado, qué afligido estaría, qué triste...?*” (pág. 332, I) “*Digo –si quieres oírlo– ...*” (pág. 42, II). Subrayemos, de paso, que tanto el uso de “hermano mío” como el de los imperativos son recurrentes a lo largo de la obra: “*Acaba ya, dí en resolución (...) tómalo tú para ti...*” (pág. 268, II). Por fin, notemos otro tipo de apelación al lector, también ampliamente usada en todo el texto: “*¡Oh, válgame Dios! ¡ Cuándo podré acabar conmigo de enfadarte, pues aquí no buscas predicables no dotrina, sino un entretenimiento (...) No sé con qué disculpar tan terrible tentación (...) O escribe tú otro tanto, que yo te sufriere lo que dijeres*” (pág. 186, I). Así pues, repetidas veces el narrador se disculpa ante el lector por sus largas digresiones pero también en otras ocasiones se adelanta a los comentarios o reproches de éste: “*No te pongas, joh, tú, de malas entrañas!, en acecho, que ya te veo*” (pág. 421, I). Así pues, cuando hasta ahora en el terreno teórico

³¹⁹ Son tantas, de hechos, que varios son los críticos que consideran legítimo considerar al *Guzmán*, en alguna medida, como un diálogo, diálogo entre “el galeote-escritor y un interlocutor anónimo” en boca de Cavillac (*El diálogo del narrador con el narratorio*, cit., pág. 317), quien llega hasta afirmar: “La relación dialogal que se va a establecer con tal alocutario, así **forzado a entrar en el juego del narrador**, rompe con el distanciamiento retórico y social que caracterizaba a la postura de *Vuestra Merced*. (pág. 318) el subrayado es mío; es el caso de D. Villanueva, quien subraya “la eficaz presencia que el receptor inmanente tiene en la organización textual de ese género novelesco [la narrativa picaresca]” (*Narratorio y lectores*, cit., pág. 141) y de Cabo, quien en el importante trabajo suyo que venimos explotando también sentenciaba: “Probablemente sea el *Guzmán de Alfarache* la obra [de la serie picaresca] en la que la riqueza de alusiones al narratario es mayor”. (págs. 120, 121)

comentábamos que la situación de enunciación desempeña un papel fundamental con la elección de los episodios contados o con la ampliación o recorte de algunos pasajes, no podíamos soñar con mejores ejemplos que estos que nos brinda el narrador-conversador dirigiéndose a su narratario.

Por otra parte, al ser los lectores los narratarios principales del relato puede que no se aprecien tan claramente todos los niveles de recepción que acabamos de ver en el *Lazarillo*. Sin embargo siguen existiendo a lo largo de los dos tomos de nuestra novela; por ejemplo, la figura del lector implícito asoma en el prólogo del primer libro cuando el narrador dice: “*Alguno querrá decir que, llevando vueltas las espaldas...*” (pág. 111)

En tercer lugar, también aparecen en varias ocasiones, y en las dos partes, distintos lectores explícitos concretos, determinados; por ejemplo en una ocasión Guzmán se dirige especialmente a los hombres de justicia: “*Señores letrados, notarios y jueces, abran el ojo y consideren que no es menos lo que hacen que deshacer un matrimonio (...) Y les prometo de parte de Dios todopoderoso que les ha de venir del cielo por ello gravísimo castigo...*”. (pág. 384, II), o a las mujeres casadas: “*Dale Dios marido quieto, de buena traza (...) ¿Por qué de cuatro días dice que ya hiede? ¿Por qué te afliges y enfadas en que te traten dél?*” (pág. 388, II) o por fin, al murmurador: “*Hombre de la maldición, mucho me aprietas y cansado me tienes: pienso desta vez dejarte satisfecho y no responder más a tus replicatos...*” (pág. 139, I) o al rico: “*Rico amigo...*” (pág. 420, I). Como último ejemplo de esos lectores explícitos concretos quisiéramos llamar la atención sobre uno muy definido y bastante inusual: “*Con todo esto protesto que no lo digo por la señora Hernández que me oye; que yo sé y la conozco por mujer de bien y que lo perdonará todo porque le den un traguito de vino*” (pág. 421, I).

Para acabar, notemos que, al igual que lo hacía Lazarillo, el narrador usa a menudo el pronombre 'nosotros', e interviene cuantiosamente el narrador-conversador desde el presente, dejando, una vez más, evidentes huellas del género dialogado como la familiaridad y el propósito de convencer, respectivamente.

Por fin, queremos detenernos en otro aspecto de la obra que nos parece original: en el texto también se divisa lo que Villanueva llamaría la “primera instancia de recepción”. Recordemos que además de los lectores implícitos y explícitos y del narratario, el crítico también apuntaba el nivel del autor real (o empírico) y de su correspondiente lector real: *“Pues por haber sido demasiado pródigo comunicando mis papeles y pensamientos me los cogieron al vuelo... Verdaderamente habré de confesarle a mi concurrente –sea quien dice o diga quien sea– su mucha erudición, florido ingenio...Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en imitar su segunda”*. (pág. 21, I) Además, como es sabido, utilizará el mismo nombre de Mateo Luján para uno de sus personajes (un loco que se acaba tirando por la borda del barco): *“Llamábase Juan Martí. Hizo del Juan, Luján y del Martí, Mateo; y, volviéndolo por pasiva, llamóse Mateo Luján. Desta manera desbarró por el mundo y el mundo me dicen que le dio el pago tan bien como a mí”*. (pág. 213, II).

Por todo ello coincidimos con Florencio Sevilla cuando concluye:

“El punto de vista, aunque nítidamente reducido a la primera persona –sin rebasar el desdoblamiento consabido entre narrador y protagonista y sin aditamentos epistolares o conversacionales– asume una realización confesional que entraña un hábil manejo dialogístico, no menos rentable a efectos intencionales y digresivos que el acostumbrado «Vuestra Merced» o la presencia de interlocutores reales. Es el caso que Alemán se cuidó, en los preliminares del libro, de despreciar al «vulgo» para destinar sus lecciones al «discreto lector»: el narrador cuenta y adoctrina luego, bien seguro de la eficacia de sus prédicas y de que cuenta con un narratario tan dócil como eficaz. Por eso son permanentes a lo largo de todo el libro las apelaciones al lector-oyente, que se ve forzado incluso a intervenir –aunque por boca del narrador– continuamente en el curso del monólogo narrativo-discursivo, dotándolo de un aire claramente dialogístico”.³²⁰

³²⁰ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXII. Similar era lo planteado por Cavillac según acabamos de ver, *supra* nota 291; y en esta misma línea también comentaba Darío Villanueva: “Páginas como aquella 2ª, I, 2 –entre las muchas que convendrían a nuestros propósitos– en la que el narrador declara: «...a ti solo busco y por ti hago este viaje» sustentan la evidencia de que aunque el destinatario del relato de Guzmán no lo ha solicitado como el del Lazarillo, es responsable tanto como su predecesor de la fenomenicidad de la escritura, amén de estar detrás de todas las peculiaridades formales

A modo de introducción, por así decirlo, quisiéramos partir de una muy interesante reflexión de David Mañero Lozano, que además de evidenciar el particular diseño dialogístico de este segundo Guzmán, sirve bastante nuestros intereses al aproximarse –confirmar de alguna manera– el planteamiento que estamos elaborando y siguiendo; la cita es larga pero no tiene desperdicio. En un primer momento, pues, sitúa la problemática analizando el siguiente extracto: “*Señores, (...), Es Sevillano el que ven sin apariencia de estudiante, criado en San Juan de Alfarache, refinado de golpe en la Puerta del Sol de Madrid y calle de Toledo, transplantado en Roma, pasado por entre pícaro de cocina y estudiante de todas lenguas, apurado en Nápoles y, aunque nuevo en Alcalá, viejo en todas universidades*”. (págs. 320, 321), y comenta al respecto, con mucha razón:

“En efecto, Guzmán justifica su estado actual ante un auditorio de estudiantes, de suerte que la autobiografía se ve inserta en un contexto dialogístico, a lo que se añade el arranque de la narración desde la infancia, la caracterización del personaje como prototipo de ‘antihéroe’ y la mención de unas circunstancias cuando menos opuestas al discurso idealista”. (pág. 38)

Anteriormente, y proponiéndose demostrar la clara conciencia de género que sin duda tenía presente el autor del *Guzmán* apócrifo, apunta, con no poca lucidez y acerca de la relación autobiográfica de uno de los personajes secundarios de la novela:

“Este pasaje, que, como hemos dicho, se sitúa en el momento en que Guzmán queda libre de las circunstancias que cierran la *Primera parte* de Alemán y, por tanto, comienza la verdadera andadura del personaje apócrifo, constituye una

más significativas del texto. Este narratario –añade– no solo posibilita la fácil transición de las consejas y los consejos, de la picaresca a la ascética, sino que mantiene un diálogo de preguntas y respuestas con el galeote y le estimula a ser menos prolijo y enlazar mejor los segmentos narrativos y digresivos. Mateo alemán, por otra parte, sabe articular la omnímoda presencia del narratario en el texto de muy variada manera: llamado a lector o lectores, dándoles distintos tratamientos y fingiendo hacia ellos opuestos talentos. Pero es una hábil indeterminación del *tú* donde su pericia luce sobremanera”. (*Narratario y lectores, cit.*, pág. 352)

evidente marca estructural en el relato, con la que, al tiempo que el protagonista asume momentáneamente la función de receptor y cede la palabra al tal Francisco de León, el narrador reflexiona sobre la forma autobiográfica empelada; pues bien, de modo sorprendente en estas fechas, Guzmán da en sancionar como «cosa común» lo que, según veremos, constituye una situación literaria hasta el momento sólo existente en las páginas del *Lazarillo* y de la *Primera parte* del *Guzmán*. Enunciada esta circunstancia en otros términos, los elementos implicados –sin que, por otra parte, pretendamos atribuir al apócrifo la percepción ni el uso de una poética definida en los actuales términos de la crítica– podrían desglosarse en los siguientes puntos:

- a) “*pregunté que me contasen su vida*”: la materia autobiográfica se introduce en virtud de un contexto dialogístico en el que la narración se justifica por la presencia de un receptor que, como en el caso del *Lazarillo* y el *Guzmán*, mediatiza el punto de vista adoptado. No de otro modo –añade– podrían entenderse, por lo que afecta al apócrifo, las reservas de Guzmán ante la credibilidad de los hechos relatados por Francisco León, (...)
- b) “*Más por estenso*”: la narración se acomete desde el nacimiento del personaje, lo que también se hace a efectos de una mejor comprensión por parte del receptor de los antecedentes que llevan hasta la situación final (...)
- c) “*cosa común entre vagabundos*”: de modo igualmente insólito al margen del *Lazarillo* y el *Guzmán*, el sujeto de la enunciación está representado por lo que, en manos de la crítica, se denominó después el ‘antihéroe’, quizá el término más aproximado por cuanto al personaje se define en oposición al idealismo de los que entonces circulaban en los demás géneros narrativos.
- d) “*No carece de verisimilitud*”: consideración aparte, y que, en definitiva, se desprende de los tres puntos anteriores – o que les da lugar, si se prefiere–, es la exigencia de verosimilitud; no por azar, la picaresca –sea más o menos acertado el juicio, según los casos– fue siempre tipificada como género realista opuesto a la serie idealista de los restantes géneros.

En conclusión [añade entonces], al calificar el narrador de «cosa común» esta circunstancia comunicativa sólo presente hasta la fecha en las dos obras que, de hecho, recurrieron a ella con el resultado de un nuevo género literario, no puede sino admitirse que, ya en 1602, como primer testimonio fidedigno, el *Guzmán* apócrifo constata una conciencia de la picaresca en tanto modelo genérico con su propia tradición y autonomía”. (págs. 28-30)

Queda bastante patente, creemos, las afinidades entre las ideas que

defendemos aquí y las expuestas por el editor del este segundo *Guzmán*, especialmente por lo que se refiere a la cuestión de las autobiografías enmarcadas en una situación dialogística determinante; en cuanto a los conceptos, fundamentales también, del ‘antihéroe’ y del realismo en la picaresca, volveremos a ellos a continuación.

Con todo, pasemos a la ilustración sistemática de dicha situación. Como en los demás casos, pues, el narrador-conversador ofrece el relato de su vida a un narratario, que, igual que en la primera parte de Alemán que emprende ahora continuar, tutea y trata, generalmente, de forma cercana: “*Vésme aquí, amigo...*” (pág. 217), “*como verás adelante*” (pág. 219), “*Digo otra vez, hermano, que Dios te guarde de juez nuevo, que se quiere acreditar con rigores; y de juez viejo, que...*” (pág. 254), o: “*Ya te digo cuán perversa era mi inclinación por la vida que había profesado libre y sin superior, (...) y, así, no te maravilles, amigo, que haga algunos discursillos y te dé cuenta de mis pensamientos, pues te podrían ser de provecho si los consideras; que para esto te cuento mi vida, para que escarmientes en cabeza ajena*”. (pág. 200) Además, en esta última cita queda bastante claro, creemos, la función que queremos atribuir a la figura del narratario: lo cuenta lo que cuenta el protagonista-narrador-conversador y la forma en que lo hace está motivado por el receptor; y no es caso aislado, pues también dice en otra ocasión, subrayando asimismo el procedimiento: “*¿Quién le hizo a Guzmán de Alfarache andar en estas consideraciones y hacerse consejero de estado? Ya te amonesté que saldrían muchas veces de la historia de mi vida a los pensamientos que me ofrecían mis sucesos...*” (págs. 435, 436); por último, notemos también que en alguna ocasión –pocas– cambia el ‘tú’ por el ‘vosotros’: “*Y sé que me entendéis en este propósito*” (pág. 590). Por otra lado, en este *Guzmán* de Martí, contamos con las comentadas ‘especulaciones’ que terminan poniendo voz al mismo receptor, a semejanza, claro está, de su modelo: “*Quien oye esto luego me dirá: «¿Pues cómo, Guzmán, siendo vos tan predicador, no tomábades esos consejos? ¿De dónde habéis sacado tan buenas consideraciones y tan ruines hechos y propósitos?»*”. (pág. 199)

Ahora bien, y aunque la cantidad de los mismos se vea

considerablemente reducida, sí disfrutamos de la presencia de algún destinatario explícito y determinado: “*Ven acá, escribano, que por eso dicen que tenéis gran derecho en el infierno; y tú, ¿sin pedirte dél le revelas? Pues no se me va el juez sin que me acuerde de él, que también vi maravillas*”. (pág. 253)

Tampoco faltan, los comentarios en presente del narrador-conversador: “*Pues, por no alargarme en eso, volviendo a mi clérigo,...*” (pág. 140), o “*No digo aquí que se ha dicho todo lo que hicieron (...) No digo aquí las grandezas que muchos de los grandes han hecho, (...) Tampoco digo de los presentes y colaciones que frecuentemente enviaban a palacio (...), y paso a contar mi cuento, que es bien diferente*”. (pág. 585)³²¹ Además, en ocasión de estas mismas aclaraciones en presente tampoco deja de apostillar directamente al lector: “*Dime –yo te ruego–, tú que escuchas mi vida, ¿cuántas veces en la tuya has quedado fallado de tus deseos? En lo que agora tratamos, ¿cuántas veces te dieron hora y no puerta abierta? ¿Cuántas te has visto a pique de perderte, por ser casi cogido con el hurto en la mano, y otras has gastado gran parte de tu dinero sin obtener lo que deseabas? Lances son deste juego, tretas deste ajedrés, suertes de esta guerra. No te maravilles de mi suceso y pon los ojos en los tuyos y déjame dormir, que tengo alambicado el juicio de hacer discursos en materia que tanto alfige el entendimiento*”. (págs. 208, 209)

No siendo menos que los demás, por otro lado, tampoco echamos en falta las formulaciones con el pronombre ‘nosotros’, aunque bien es cierto que no son especialmente numerosas: “*Si miramos los famosos héroes desde sus invencibles godos*”. (pág. 163)

A la luz de todo lo dicho, pues, podemos nuevamente confirmar la presencia, digna de consideración, de un marco dialogístico que contiene en su seno el relato en primera persona de Guzmán. Y a pesar de ser igual menos elaborado que en otros casos, o, dicho de otro modo, a pesar de

³²¹ En este tipo de oraciones se deja ver, además, otro concepto clave para nuestra poética de la picaresca española: la oralidad; en efecto, y aunque volveremos a ello a continuación para explicitarlo y evidenciarlo en cada novela, podemos apreciar como esta repetición, en cuatro ocasión del verbo “decir” y “contar su cuento” delatan este proceso que llamamos la ‘oralización de la escritura’, y deja patente la impronta oral que marce el texto.

ser el principal narratario un lectorado implícito y más bien poco determinado, por los motivos antes apuntados (esencialmente con las reflexiones de Mañero), la validez del rasgo no está en juego por tanto, antes bien, lo confirma e incluso de propone evidenciarlo.³²²

– El Marco Dialogístico en *El Guitón Onofre*

En opinión de Florencio Sevilla, “el *Guitón*, aunque forma parte inequívocamente del género que lo provocó, ha de ser tenido como una simple imitación propia de epígono, bien poco aventajado, cuyo mérito esencial acaso haya que buscar en lo madrugador que fue a la hora de secundar a sus maestros”.³²³ En efecto, queda claro en toda la novela que Gregorio González se proponía seguir los pasos, más o menos afortunadamente, de los dos iniciadores del género, y esto se deja notar, entre otras cosas, en la imitación –o intento de imitación quizás debamos decir– de la situación narrativa del *Guzmán*, esencialmente. Desde el mismo prólogo asoman las similitudes en cuanto a narratario; nos referimos al rechazo claro hacia el “vulgo”, en un primer momento, y al acogerse al juicio del “discreto” luego: “*Con todo eso, ya que me he metido en este labirinto y que no puedo escapar del juicio del vulgo, quiero humillarme a la opinión de los discretos que no entran en su rústico consejo, y suplicalles que...*” (pág. 73) y “*Quise, al tiempo de imprimille, poner a la margen acotados los lugares donde estaba cada sentencia para hacer distinción de lo ajeno, pero al fin me pareció que*

³²² Véase para más detalle el estudio introductorio de la edición de Mañero Lozano del *Guzmán* apócrifo. Y por lo que a la figura del lector implícito se refiere, Darío Villanueva opina: “(...) desde la *Segunda parte de la vida del Pícaro Guzmán de Alfarache* (1603) del pseudo Luxán de Sayavedra la forma marcada del receptor inmanente que es el narratario cede paso, congruentemente, a la neutra del lector implícito representado, dócil recipiendario de las buenas lecciones que el narrador se apresura a extraer de su propia vida. De tal manera que si en 1603 el *Guzmán* de Martí se atreve a increparle por mundano en II, 3, VI («Esta ley de venganza, me dices, tú, mundano, que es suave, y que la del perdón no se puede sufrir de dura (...) ¡Oh miserable, que arrastrado te trae tu ira desenfadada!»), ese mismo al año el *Guitón Onofre* de Gregorio González le recrimina por ejemplo, por su hipocresía (capítulo 8) o por mohatrero (capítulo 12). En ambos casos, pues, se instrumentaliza al destinatario para la crítica de un vicio concreto, con lo que de ser en esencia un componente estructural del texto pasa a serlo en el orden ideológico-temático”. (*Narratario y lectores, cit.*, págs. 355, 356)

³²³ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXVI.

para los discretos no era necesario, pues, sin señalárselo yo, lo tendrán visto, y para los necios basta decirles que no es mío para que no me vendan por ladrón...” (pág. 74) Ya en la relación misma, en el modo directo de dirigirse a su interlocutor podemos apreciar cómo el modelo sigue siendo el mismo, lo cual, además, reivindica claramente el propio autor: *“Pero al fin, por no ser menos que los otros, habrán de saber Vms, que yo nací...”* (pág. 78)

Además del narratario principal, el autor también se propone repetir otros de los distintos recursos narrativos de sus antecesores, especialmente el de apostillar a un tipo determinado de lectores explícitos: *“Pues a ti digo, mohatrero, que andas en busca de latrocinios: ¿para qué compras la necesidad y secreto, pues sabes que son alforjas donde van envueltos los hurtos, porque pocas ventas hay ocultas que no tengan ramo de pestilencia?”* (pág. 262), o *“¡Hipócrita triste, dios con los corazones se alimenta! ¿Para qué nos estás vendiendo vinagre? Cuánto más rezas y más suspiros arrojas al cielo (...) Si lo haces, ¿para qué nos lo dices? Sí, que aquí no comemos borra, No me doy por entendido pero te entiendo (...) ¿Piensas que no sé que, cuando alzas...? ¿Para qué son esas ceremonias? ...”* (pág. 209) Y así siguen varias preguntas-respuestas que hace el emisor a su receptor, trayendo una vez más a la mente del lector la sensación de asistir a una especie de diálogo truncado, procedimiento observado en varias ocasiones y obras, y también presente en la de González: *“Bien sé que me dirán que quien ha de condenar...”* (pág. 267) o *“Bien sé que me oye un grave que me dice que no todos se han de tratar igualmente. Confiésotelo: mas no me negarás que no hay estado tan humilde que no tenga igual cortesía con que tratalle. ¿Dícesme que sí? Pues, ¿por qué tu...?”* (pág. 145)

Por otra parte, al igual que en las demás novelas de la serie, aparece en algunas ocasiones el uso del ‘nosotros’, asomando así la búsqueda de cierta cercanía, mediante un proceso de asimilación, entre emisor y receptor: *“Pues sabemos que lo que hiciéremos con nuestros padres, aquello harán con nosotros nuestros hijos”*. (pág. 105).

Y por fin, como era de esperar, tampoco falta la alternancia de las voces narrativas, es decir la introducción de distintas intervenciones del

narrador desde el presente: “vuelvo a mi frutera” (pág. 146); “con todo eso, echo de ver que le quería mucho porque sentí en el alma su trabajo” (pág. 190); “Como vio que yo no parecía, volvió a su obra –según después supe, que fue cuento muy celebrado en toda la ciudad– y, andando por todo el aposento...” (pág. 189, y nos permitimos llamar la atención sobre la nota del editor: “a lo largo del relato se muestra bastante cuidado en no transgredir la visión del protagonista”); “Perdón les pido delante de Dios, como malo les hice una mala burla”. (pág. 232)

No obstante todo lo dicho, coincidimos con Sevilla a la hora de valorar el *Guitón*, que si bien copia los modelos instaurados por el *Lazarillo* y el *Guzmán*, no alcanza ni mucho menos su nivel, siendo bastante inferior la trascendencia de la situación comunicativa que alberga la narración seudoautobiográfica del pícaro; es decir que las implicaciones que solían conllevar las distintas configuraciones de enunciación no alcanzan el nivel que podemos observar en títulos anteriores (y posteriores de hecho), y por tanto su aportación a la hora de valorar el género en su conjunto será, igualmente, menor. Aún siendo eso así, no resta para que las consecuencias inherentes a dicha situación comunicativa estén aquí presentes también.

– El Marco Dialogístico en *La pícara Justina*

Del mismo modo que reconocíamos, aunque tímidamente, la naturaleza dialogística de la situación narrativa del *Guitón* –a pesar de malograda– esencialmente por haber intentado su autor copiar el modelo que ofrecía el *Guzmán de Alfarache*, (voluntad esta que implica cierta adscripción al género y su poética), tendremos que admitir que se haga lo mismo con *La Pícara Justina*. Dado el consenso de la crítica acerca de la condición paródica de la obra de Francisco de Úbeda con respecto a la novela picaresca de Mateo Alemán podíamos esperar, como es el caso, la repetición de al menos algunos de los “principios de composición” que caracterizan dicha obra. Florencio Sevilla define el libro de la *Pícara Justina* como: “Matraca o fisga paródica de los procedimientos retóricos

y sermonarios”³²⁴; pues bien, siendo esto así, como no podía ser de otro modo, la situación comunicativa general de la obra sigue los mismos procedimientos, es decir: relato pseudoautobiográfico inserto en un amplio marco dialogístico para con el lector. De hecho, desde el prólogo mismo se procede a una delimitación clara del narratario: *“Si este libro fuera todo de vanidades, no era justo imprimirse; de todo fuera de santidades, leyéranle pocos (...); pues para que lo lean todos, y juntamente parezca bien a los cuerdos y prudentes y deseosos de aprovechar, di en un medio, y fue que, después de hacer un largo alarde de las ordinarias vanidades en que una mujer libre se suele distraer desde sus principios, añadí, como por vía de resumpción o moralidad (...) consejos y advertencias útiles, sacadas y hechas a propósito de lo que se dice o trata”*. (pág. 81) Volvemos, pues, a encontrarnos con el “lector vulgo” y el “lector discreto”; e insiste más adelante en la apostilla de la introducción: *“Es tan artificiosa introducción, que con su ingenio capta la benevolencia a los discretos, y con su dificultad despide, desde luego, a los ignorantes”* (pág. 87); queda definida, nuevamente, la línea de lectura trazada en función de la idea de superioridad; la pícara, al igual que los demás, se somete a juicio del discreto, siendo ella una pícara ramera. Ya apuntamos las implicaciones de dicho procedimiento en cuanto a contenidos y tonos (serán aquí las mismas aunque con los matices que impone el tratarse de una parodia, no lo olvidemos).

En segundo lugar, todavía en el prólogo, asoman los primeros lectores representados de la novela: *“En este libro hallará la doncella el conocimiento de su perdición, los peligros (...); aprenderán las casadas los inconvenientes de (...); los estudiantes, los soldados, los oficiales, los mesoneros, los ministros de justicia, y finalmente, todos los hombres, de cualquier calidad y estado, aprenderán los enredos de que se han de librar, los peligros que han de huir, los pecados que les pueden saltar las almas; –y prosigue, cambiando repentinamente al tuteo, recortando*

³²⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXVII. Darío Villanueva, por su parte plantea: “También en la Pícara Justina la «autobiografía es un absurdo postizo», una «forma vacía» según denuncia Rico. ¿Y qué ocurre allí con el receptor inmanente? Simplemente, que estalla en mil pedazos, con los que López de Úbeda se divierte luego como con un rompecabezas” (*Narratario y lectores*, cit., pág. 354). Veamos cómo.

así distancias— *Aquí hallarás todos cuantos sucesos pueden venir...*” (pág. 82) A este “*hermano lector*” (como se le llamará, generalmente, a lo largo del texto), el narrador, tras haberle presentado desde un principio, le va a tutear y va a tener con él un ‘intercambio’ (si nos permiten) relativamente informal y relajado, y se le adjudicará, más o menos, los mismos tipos de comentarios que en las demás obras de la serie: “*Y, si quieres saber el cómo, oye*”, (pág. 183) o “(hablando de sus padres), *ambos mesoneros en la real de Mansilla de las Mulas, cuyos consejos y astucias verás en está número, que, si le lees, no te habrás holgado tanto en toda tu vida después que naciste*”. (pág. 159) Sin embargo, el narrador marca conscientemente cierta separación; promueve el distanciamiento para con sus lectores, determinado tipo de lectores, según el tema que pretende desarrollar o el caso que quiere contar, desvelando una vez más lo determinante que llega a ser la presencia (o intervenciones incluso cuando las haya) del interlocutor oidor: “*Querría pedir a sus mercedes una licencia, y es para ser un poquito cuerda y durar como de lana, para enjuagarme los dientes con una consideración(...). Ya soy cuerda, dure lo que durare. Señores, los mis señores, compadeceos desta pobre que tales alhajas de inclinaciones heredó de aquella que la parió (...). Créanme que a veces paro a imaginar...*” (pág. 188, 189). La ironía de este tipo de pasajes es evidente, pero aún hay otros donde todavía lo es más, por ejemplo cuando dice: “*Por aquí sacarás, lector benevirlo digo, benévolo, la discreción de mi padre, su erudición y maestría*”. (pág. 167)³²⁵ y “*De aquí colegirás, letor christiano (y aunque seas moro colegirás lo mismo) que siendo mi padre...*” (pág. 146) No obstante, hay que reconocer que esta alternancia entre el “tú” y el “ustedes” no parece estar siempre regida por criterios definidos, es decir, no siempre parece delatar intenciones claras (al menos a nuestro entender). Quizás el procedimiento

³²⁵ En cuanto a dicho extracto comenta Darío Villanueva: “Mientras este, el autor implícito, se ha dirigido siempre al lector implícito con seriedad sentenciosa, la protagonista lo ha hecho con desenfado, desde aquel «por aquí sacarás, lector benevirlo (digo benévolo) la discreción de mi padre», hasta el «Dios nos de salud a todos; a los lectores para que sean paganos, digo para que los paguen; y a mí para que cobre, y no en cobre». El otrora riguroso narratario que justificaba y trababa la autobiografía ficticia ha sucumbido ante la eutrapelia y la banalización” (*Narratario y lectores, cit.*, pág. 355).

vaya parejo con el amplio uso de la ironía, siempre presente en el texto satírico de Úbeda.

Por otra parte, al igual que en las demás, podemos apreciar a lo largo de la narración distintos marcadores de comunicación entre el emisor y sus diferentes receptores. Nos referimos, como siempre, a las apelaciones al lector explícito y determinado: *“Esto me viene muy a propósito, porque la culebrilla me promete, y yo me prometo, que con mis escritos ha de curar y desengañar muchos ciegos; conviene, a saber: madres descuidadas, padres necios, inocentes niñas, errados mancebos, labradores tochos, estudiantes bocirrubios, viejos locos, viudas fáciles, jueces tardos”* (pág. 116) o *“Dijeron dichos agudos y donosos, que por agudos los ríos y por largos los callo. Quédese a la discreción del pícaro más discreto, que es el único censor de toda letura de folga”*. (pág. 253) Por último, queremos llamar la atención sobre otro tipo de procedimiento que repite la narradora y que nos parece muy buena muestra del diseño dialogístico que venimos intentando poner de manifiesto: salta a la vista la voz de “la conversadora”, quien, además de recurrir a la fórmula clásica de imaginar una pregunta o respuesta del receptor, con el fin de desarrollar alguna idea –poniéndonos así ante una especie de diálogo truncado : *“Paréceme que te leo en los labios, hermano letor, y que me preguntas y me mandas que te diga muy en particular el discurso de mi vida y aventuras del tiempo que fui mesonera con tutores y viví con mi madre”* (pág. 187)—, cuando nuestra pícara deja el procedimiento muy al descubierto al tachar a su interlocutor, repetidas veces, de “preguntador”: *“Qué sería bueno que hiciese en este caso una matrona como yo? Enojarse a todo reventar, Y dirán: ¿de qué? Yo te lo diré amigo preguntador, si me dejas tomar huelgo para el salto”*. (pág. 129)³²⁶ Cabe

³²⁶ Darío Villanueva, nuevamente, observa igualmente estos distintos cambios de referencialidad con respecto a la instancia de recepción y habla de “amigo interrogatorio”: “Cuando Justina nace en el Libro inicial de la novela, lo primero de lo que se preocupa es de escoger su propio narratario, el fisgón Perlícaro, que es el «vuestra merced» del capítulo o número siguiente. Y al abandonarlo, cuando emprende el relato de su genealogía, lo reemplaza alternativamente por el «lector cristiano», el «hermano lector», «lector amigo» que se transforma en «amigo interrogatorio» cuando la narradora pone en su vos preguntas tocantes al desarrollo del discurso, hasta la despedida de Justina (...)” (*Narratario y lectores, cit.*, pág. 354, 355).

tener presente aquí la intención satírica del médico hacia la novela de Mateo Alemán, sabiendo que no sería la primera vez que recurriera a la exageración de algún procedimiento literario de moda para ridiculizarlo y vaciarlo de su sentido (como las anotaciones al margen del texto, por ejemplo, o la “demostración” de afirmaciones suyas mediante chiste, refranes transformados, etc.)³²⁷

– El Marco Dialogístico en el *Buscón*

En la obra de Quevedo, el relato de Pablos está dirigido, como en el *Lazarillo* –y a diferencia del *Guzmán*– a un narratario individualizado: “Yo, señora, soy de Segovia”. (Cabo, pág. 9) No obstante, no sabemos nada acerca de esta persona, a la cual se refiere ya sea mediante el término “señora” (en dos ocasiones apenas) ya sea recurriendo al conocido “Vuestra Merced”: “No sé si salí con ello, pero yo aseguro a V. Md. que hice todas las diligencias posibles”. (pág. 46); “¡Mire V. Md. qué aliño para los que bostezaban de hambre!” (pág. 24); “Púseme cual V. Md. puede imaginar” (pág. 18) o “quiero confesar a V. M.”. (pág. 25).³²⁸

³²⁷ Aunque por motivos de tiempo y espacio, y por alejarse mucho de nuestra propia problemática en realidad, no entremos aquí en un estudio detallado del mismo sí recomendamos ver el interesante y peculiar análisis que propone Jannine Montauban de la situación narrativa en *La Pícaro Justina*. En su estudio, se propone demostrar en qué medida la actividad prostibularia de las pícaras las priva de su autonomía y capacidad para escribir sus propios relatos; en el caso de Justina, si bien aparentemente no se comenta claramente su actividad sexual si se deja ver por otros procedimientos (esencialmente mediante sus consecuencias: enfermedades como la de la ‘pelona francesa’ por ejemplo) sí se hacen palpables las repercusiones al nivel narratológico que corren parejo con dicha condición de prostituta (véase, *El ajuar*, cit., págs. 85-88)

³²⁸ Este comienzo de Quevedo ha suscitado no pocos comentarios –generalmente negativos para que negarlo– Al respecto, y como bien recordaba domingo Ynduráin: “Respetando la ficción formular del género picaresco, Pablos no se dirige directamente al lector, escribe para un destinatario anónimo, ‘Vuesa Merced’”. A este respecto, Francisco Rico entiende que «ese señor de Pablos no forma parte de la novela a título ninguno, es un mero nombre. Quevedo lo encontró en su libro y no se ocupó en darle sentido (cuerpo o ni siquiera sombra). De tal forma, el destinatario, antes, dato fundamental de la autobiografía, quedó reducido a una vana redundancia, suprimible con ventaja: pecado de lesa arte» (págs. 25, 26). Frente a lo cual sentencia: “Lamento no estar de acuerdo con tan autorizada opinión; para mí, Francisco Rico valora de manera en exceso negativa lo que yo creo magnífico arranque de la novela. Posiblemente, –explica– el motivo de la censura de Rico es no haber aceptado la nueva función que en el *Buscón* cumple la vieja fórmula. Nos parece interesante la valoración que propone Domingo Ynduráin en cuanto a esta primera declaración del protagonista; explica: “Las palabras con que Pablos inicia la obra son las siguientes: «Yo,

Aun así, no deja de funcionar el procedimiento, como en el caso de sus predecesores, puesto que aunque no se sepa mucho de esta señora (o señor incluso según las ediciones) sigue implicando una situación enunciativa que dibuja de antemano una perspectiva de lectura específica, puesto que no es arriesgado apostar por la superioridad moral del narratario frente al pícaro convertido en narrador-conversador. En otras ocasiones también apostilla al narratario mediante preguntas: “¿Pensará V. Md. que siempre estuvimos en paz?” (pág. 50) Las repeticiones del mismo receptor de la narración son numerosas, cerca de quince a lo largo del texto, no obstante, como bien explicó Sevilla, “mientras que la carta de Lázaro era una respuesta, ideada desde una postura comprometida ideológicamente, la de Pablos va destinada a un destinatario, o destinataria, desconocido que termina confundiéndose con el lector, de modo que no sabemos a quién, cuando, por qué ni para qué escribe...”³²⁹. Pero, a pesar de ello el crítico insiste en la coherencia de la trabazón del relato de Pablos en función de sus ideas y fines (o las del autor), y así concluye:

“El punto de vista, en la misma línea, no se agota en la desarticulación del engranaje autobiográfico y dialogístico puestos al servicio de las ansias estilizadoras del creador, sino que se perfila atendiendo al ‘yo’ del fantoche que se quiere caricaturizar. No hacía falta mayor esfuerzo constructivo que ponerlo a contar una serie de descabros (...) causados por esa lucha de contrarios y eslabonarlos en una cadena ridiculizadora”. (pág. XXIX)

Entraremos en este tema más adelante también, cuando consideremos el compromiso ideológico de los autores patente en las obras del género picaresco.

En el otro extremo, también disponemos, al igual que en los demás libros de la serie, de alusiones al lector implícito: “*Esto he dicho para*

señor, soy de Segovia»; con ellas, y desde el primer momento, trata de imponer su *yo* por encima de todo, con desvergüenza y sin atenuaciones. Frente a la humilde –quizá hipócrita– elusión de Lázaro cuando evita la primera persona («*a mí llaman*») y adopta la actitud subordinada que refleja a la conjunción con que inicia el relato («*Pues sepa V. M...*»), Pablos –dice– comienza con el restallante pronombre de primera persona, anteponiéndolo al Señor a quien escribe”. (*La novela picaresca, cit.*, pág. 26)

³²⁹ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXIX.

que se me tenga lástima de ver a las manos que vine y se ponderen mejor las razones que me dijo” (pág. 157) o “*No se creará los pares de vísperas que yo oí*”. (pág. 170) Queda claro que estos comentarios van destinados al lector, pero esta vez al lector en general, de modo impersonal.

Por otra parte, como ya acostumbramos, dirijamos nuestra atención a los lectores explícitos, en general: “*considere el pío lector lo que sentiría mi gallofería*”, (pág. 149) o “*considérelo el pío lector*” (pág. 173); o apuntados de un modo mucho más concreto: “*Y por si fueres pícaro, lector, advierte que en cocinas y caballerías, pican con un alfiler u doblan los azares para conocerlos por lo hendido*”. (pág. 174) De nuevo, estamos ante un comentario específico, que va dirigido a un destinatario muy concreto: un pícaro, y en ello consiste toda la originalidad de nuestro género, en medio de una narración destinada a una “señora” irrumpe una reflexión destinada a otro tipo de destinatario, determinado, puntual y muy distinto al narratario principal; eso ocasiona la multiplicidad de voces narrativas y puntos de vista en estos relatos, multiplicidad que constituye la riqueza de las novelas picarescas. Además, apuntemos el uso del tuteo para con este particular destinatario.

Por fin, siguiendo el mismo guión que para las novelas anteriores, queda subrayar la utilización también del pronombre ‘nosotros’, en varias ocasiones: “*Dios nos libre*” (pág. 18) por ejemplo; y apuntar que tampoco faltan las intervenciones del narrador-conversador desde el presente: “*La cual pongo aquí (la «premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes») por haberme parecido aguda y conveniente a lo que se quiso reprehender en ella*”. (pág. 72)

Así pues, estamos una vez más ante una novela que va a verse caracterizada por su peculiar configuración enunciativa, por la diversidad y especificidad de las voces narrativas que contiene y la caracterizan.

Ahora bien, antes de ocuparnos de la siguiente novela conviene apuntar —aunque sólo sea apuntar— una circunstancia tan peculiar como problemática de la obra de Quevedo: eso es, la existencia, en algunas las versiones manuscritas, de una “carta dedicatoria” y de un prólogo “Al lector”. Sin entrar en demasiados pormenores (por distintos motivos: el

no constar en la mayoría de las ediciones, especialmente en la que manejamos aquí, por no estar atribuida a ciencia cierta a Quevedo – incluso parece poco probable su autoría-, etc.) sí cabe subrayar, con Francisco Rico:

“En todo caso, hay un dato que es imprescindible tener bien presente: sea o no de Quevedo, la «Carta dedicatoria» *no formó parte de la primera redacción de la obra* (...) Figura sólo en un par de códices (los de Córdoba y Santander) y se trata de un añadido extraño a la concepción originaria del *Buscón*. Su intención, no obstante, es clara: justificar de algún modo, insisto, la existencia de las memorias del pícaro. Tampoco es dudoso que esas cinco líneas, sosas y apresuradas, no logran dar la justificación pretendida –a no ser en el aspecto más superficial, más huecamente *pro forma*–, ni satisfacen las otras perplejidades que la novela provoca cuando se lee a la luz de la poética del *Lazarillo* y el *Guzmán*. Pero aquí sólo importa secundariamente que la «Carta dedicatoria» no alcance su objetivo. Porque su mera presencia nos certifica que *acepta* –demasiado tarde, ay– esa poética de la picaresca. El autor de la «Carta», fuera Quevedo o un lector atento –nos consta que contemporáneo suyo–, advirtió que el *Buscón* manejaba un buen número de ingredientes tomados del *Lazarillo* y del *Guzmán*, pero sin darles la consistencia profunda que estos conseguían merced al matizado uso del punto de vista, al establecer con tanta maestría la continuidad entre el pícaro protagonista y el pícaro escritor”.³³⁰

³³⁰ RICO, *Puntos de vista*, art. cit., págs. 237, 238. En esta misma línea declaraba Darío Villanueva: “Pero aparte de que nos preguntemos, sin hallar respuesta como tampoco Francisco Rico, por quien es ese «Vuestra Merced» y por qué razón le interesan las memorias de Pablos, el hecho es que junto a ese narratario que se nos figura mero atavismo del *Lazarillo* por haber perdido toda funcionalidad, convive un lector implícito representado desde otra dedicatoria preliminar de tono burlón en el texto de los manuscritos de Córdoba y Santander: «Que desseo te considero Lector, o oydor (que los ciegos no pueden leer) de registrar lo gracioso de don Pablos Príncipe de la villa Buscona... Dios te guarde de mal libro, de Alguaziles, y de mujer rubia, pedigüeña, y carriredonda». Y ese segundo receptor inmanente continúa también siendo mencionado en el cuerpo del relato, sobre todo en el libro III y final. Esa disociación es, en definitiva, consecuencia de aquella otra que hace de Pablillos algo así como un muñeco de ventriloquia. La primera persona de la narración no se ajusta fielmente a la voz del protagonista, sino que deja vislumbrar otra, más poderosa, la de un autor implícito que habla para aquel lector implícito, dejando al fantasmal narratario «Vuestra Merced» como enunciatario del traicionado narrador Pablos”. (*Narratario y lectores*, cit., pág. 354). Ynduráin también observó el hecho y comenta al respecto: “Quien entonces habla por boca de Pablos es el autor, y lo hace desde su propio punto de vista; de esta manera se produce una contradicción insalvable: la forma autobiográfica, propia de la novela picaresca, se mantiene, pero las causas que la motivan y la función que cumple son muy otras que las de sus modelos, queda reducida, en definitiva, a una narración en primera persona gramatical. (...) [y añade, tema este último que también

Sea como sea, y definitivamente, la particularidad más importante para la configuración final del género tampoco nos falla en la novela de Quevedo.

– El Marco Dialogístico en *La hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

El caso de la novela de Salas Barbadillo es distinto en la medida en que no se compone únicamente del relato pseudoautobiográfico de la pícara; por ende, la situación narrativa presenta múltiples niveles: el del narrador en tercera persona primero, y el de la propia protagonista-narradora-conversadora segundo.³³¹ La historia, pues, empieza contada

es esencial y que desarrollaremos a continuación] Quevedo toma a Pablos como medio para criticar determinados usos, o tipos, practicados por el protagonista o no. La dialéctica se establece aquí entre los comportamientos efectivos y la caricatura estilística o se usa el juicio directo, colocado por Quevedo en boca de Pablos. Este pasar revista mediante una (supuesta) objetivación (literaria) significa que el autor se erige en juez, que su opinión es absolutamente válida; en estos casos, el personaje no tiene personalidad, el autor la absorbe. En la práctica concreta del Buscón, la ausencia de argumentos razonados veda totalmente la discusión de los juicios”. (*El Buscón*, cit., pág. 35). Klauss Meyer propone unas observaciones y conclusiones similares a las dos anteriores en cuanto al *Lazarillo*, véase *La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., págs. 31-36.

³³¹ Así de claro resume y presenta la situación Darío Villanueva: “En *La hija de la Celestina* de Salas Barbadillo (1612), con la escisión entre el autor implícito y el personaje (que nos permite, por cierto, seguir a éste hasta su muerte) ocurre que aquél habla, y a veces más que hablar increpa directamente a su alocutorio correlativo y Elena, como paranarradora, encuentra su correspondiente paranarratario en Mótufar, al que cuenta en el capítulo III su historia y antecedentes familiares. La repetición de este fenómeno en otras novelas de Castillo Solórzano merece comentario aparte” (*Narratario y lectores*, cit., pág. 356). Yendo más allá y siguiendo su particular enfoque estudiar en qué medida la actividad prostibularia de las pícaras las priva de su autonomía y capacidad para escribir sus propios relatos— Jannine Montauban plantea también la problemática, y lo hace de la siguiente manera: “Elena, hija de Celestina y personaje central de la obra homónimo de Alonso de Salas Barbadillo (1612), es tal vez el ejemplo más palpable de cómo las condiciones de prostitución que afectan a las pícaras se encuentran profundamente relacionadas con la mediación de su discurso personal por parte del narrador. La novela empieza *in media res* con el relato de uno de sus engaños...” (*El ajuar*, cit., pág. 89). Con todo, termina sentenciando: “La muerte de Elena no concluye con la señalada restitución de bienes e intenciones, el narrador va todavía más lejos en la ejemplaridad de su castigo: en la última página le niega al fin la voz a Elena y encarga su epitafio en primera persona a un poeta de Toledo (...). Este desplazamiento de la autoría no es absoluto, pues si bien el poeta es autor del epitafio, el narrador se preocupa por dejar sentado que es su pluma la que «dará el último paso [para cerrar] las puertas desta historia». Todo parece indicar que es la autoridad masculina la encargada de ofrecer la despedida final de Elena, pero será ella misma quien en medio de esta disputa de poder masculino (...) denuncie desde la muerte esta estrategia autorial” (*El ajuar*, cit., págs. 92-93). No obstante, y a pesar de las interpretaciones o valoraciones que se puedan formular (dependiendo del punto de vista y enfoque de cada estudioso), ella también, con nosotros, confirma la innegable existencia del marco dialogístico que estamos rastreando en todas las novelas de nuestro corpus; además, por

por un narrador omnisciente que contextualiza a los personajes. Este narrador, cómo no, se dirige directamente al lector: “¡Oh, qué mujer, señores míos! Si la vieran salir tapada de medio ojo, con un manto de estos de lustre de Sevilla, saya parda, (...), no sé yo cuál fuera de ellos aquel tan casto que por lo menos dejara de seguirla, ya que no con los pies, con los ojos, siquiera el breve tiempo que estuviera en pasar la calle”. (pág. 86). Además cabe señalar cómo procura ponerse al mismo nivel que su destinatario, en su intento de hacerle partícipe, gracias al uso del nosotros: “Pero nuestro relator proseguía con su proceso (...). Este punto fue muy agradable a nuestra Elena”. (pág. 90) Para acabar con el relato del narrador en tercera persona, notemos que las ya típicas alusiones al lector, pueden ser en general: “Verdades he dicho, y muchos me oyen; a quien le parecieren, cárguese de ellas y provea su casa; que yo de balde las ofrezco” (pág. 117); o también apostillando, mediante preguntas o consejos directos, a determinado tipo de lector: “Sosiégate, pedante, y no te levantes tan presto de la silla, que ya soy con tu pensamiento, y no te dejaré en este particular sin llenarte los vacíos. Bien sabrás...”. (pág. 137) En este caso, incluso nos trae a la mente las viejas (y ya características) fórmulas inventadas por de los iniciadores del género: “Y ¡cómo que dijo bien! ¿Quieres verlo? Pues oye, y no te escandalices:...” (pág. 137). Algunas páginas más adelante, volverá a la carga el narrador, prosiguiendo con la individualización de su narratario: “Calle, necio, y perdona que te lo digo en tus barbas...” (pág. 144). Ahora bien, y antes de pasar a ocuparnos del relato pseudoautobiográfico de la pícara, sólo llamar la atención sobre un hecho que desarrollaremos más adelante: la diversidad estilística que promueven estas distintas situaciones comunicativas. Sin adentrarnos mucho en el tema sí queremos señalar la variedad de tonos lograda, por ejemplo, gracias a la alternancia de fórmulas de respeto y de tuteo hacia al destinatario.

apuntar sus reflexiones conceptos que nos interesan especialmente, las reproduciremos a modo de conclusión: “A diferencia del Lazarillo, a quien Vuestra Merced «escribe se le escriba y relate el caso», Elena urde y trama su origen verbalmente; el suyo es un ejercicio de oralidad que se inscribe en el interior de un marco narrativo compuesto por el espacio cerrado (el coche), el interlocutor (Montúfar) y el desplazamiento que es también, como se ha señalado, una huida. En este marco, el relato de Elena cumple la función de ‘divertir’ y ‘entretener’ a su cómplice para apartar el temor y hacer menos tedioso el viaje” (*El ajuar*, cit., pág. 89).

Volviendo, pues, a Elena, sabemos que su propia relación no empieza hasta el tercer capítulo de la novela, y cuando lo hace se presenta su pseudoautobiografía como un “cuento para aliviar la conversación durante el camino”³³², para decirlo con palabras de Sevilla. En efecto, dos de los protagonistas se colocan ahora en una clara situación de diálogo, en la cual la pícara se dispone a contar su vida a petición de su amigo, y con el fin de distraerlo un poco: “-(Elena) *Muchas veces, amigo el más agradable a mis ojos y por esta razón entre tantos elegido de mi gusto, me has mandado y yo deseado obedecerte, que te cuente mi nacimiento y principios, y siempre nos han salido en el camino estorbos que no han dado lugar. Ahora nos sobra tiempo, (...), Y porque el que yo te ofrezco sin duda te será muy apacible, por ver si en la mucha ociosidad de esta noche puedo dar fin a lo que tantas veces empecé, prosigo: Ya te dije que mi patria es Madrid...*” (pág. 106) Por tanto, todo lo que va a contar Elena en los siguientes capítulos vendrá de antemano condicionado por esta peculiar situación en la cual empieza su cuento, y más siendo amigo de ella su interlocutor (por motivos obvios: ya se conocen y sabrá él muchas cosas acerca de ella): “*De allí, como tu sabes, pasamos a esta ciudad de Toledo*”. (pág. 113) o “*De modo fue, amigo, lo que te cuento, que sucedió en realidad...*” (pág. 110) Ya estudiaremos en un segundo momento las consecuencias estilísticas que de allí nacen. No obstante sí podemos apuntar desde este momento la desaparición del componente de ‘superioridad’ que solía establecerse entre el narrador-conversador y su interlocutor, aquí, por primera vez, estamos en presencia de dialogantes ‘iguales’(o casi), moralmente, socialmente, etc., pues son amigos de la misma condición. Por tanto, la perspectiva de lectura, a estas alturas de la relación, cambia momentáneamente al ser Montúfar el receptor privilegiado del cuento.

Concluimos con palabras de Cabo, con el que coincidimos:

“No es el abandono de la autobiografía picaresca lo que distingue a *La hija de Celestina*. Al contrario, si, partiendo del texto de Salas, conducimos nuestra atención a otras obras

³³² SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XV.

picarescas, nos percataremos de que la peculiaridad de esta singular creación radica en el desarrollo hiperbólico de uno de los elementos característicos de la autobiografía como es el marco narrativo. Desde el punto de vista de la serie literaria, no es la narración vital de Elena un elemento insertado, sino que habría que señalar más bien, como lo verdaderamente relevante, la hipertrofia de lo que es constante en otras narraciones de pícaros: el contexto hacia el que se dirige la narración y que define al pícaro/a como narrador/a”.³³³

– El Marco Dialogístico en el *Marcos de Obregón*

En el *Marcos* el planteamiento dialogístico queda especialmente claro puesto que se trata de una “relación” hecha por el protagonista a otro. En efecto, aunque no desde el principio –volvemos a ello enseguida– Marcos cuenta su vida a un ermitaño que le ha ofrecido quedarse en su ermita esperando a que deje de llover. A diferencia de las demás novelas de la serie, la de Espinel empieza *in media res* y cabe observar que la relación autobiográfica de Marcos, desde sus orígenes hasta una edad relativamente avanzada, sólo se inaugura cuando se topa con el ermitaño y le ofrece el relato de su vida. Los momentos de diálogo, en sentido estricto, son pocos pero empujan al narrador a tomar la palabra para contar su vida: “¿De dónde es vuesa merced? –dijo el ermitaño. –Yo señor –respondí– soy de Ronda...” (pág. 179) y “Tornó el ermitaño a repetir su primera pregunta, y, como estábamos ociosos y encerrados sin tener otra preocupación, tratamos de lo que se nos ofreció. Preguntóme dónde había estudiado, y cómo me había divertido tanto por el mundo, siendo una ciudad tan apartada del concurso cotidiano (...). Yo le respondí a todo lo que me preguntó:...”. (pág. 180). Así pues, y en boca de Florencio Sevilla, podemos concluir que:

“Espinel aprecia con claridad la ‘situación narrativa’ de naturaleza dialogística que caracteriza al género, así como el carácter oral de estos relatos, y hace que su escudero rememore su vida en el marco de una conversación mantenida con un ermitaño. Aunque el religioso no interviene

³³³ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 51.

apenas (...) y llegamos a olvidar su presencia, mantiene subyacente –además de la ilusión del relato oral la perspectiva de lectura que mejor encaja con el sesgo casi piadoso de la autobiografía contada. Eso legitima la interminable serie de considerandos ascéticos desperdigados a lo largo de la relación (...) que sólo un destinatario así sería capaz de tragarse”.³³⁴

De este modo, vuelve a quedar clara la función del narratario explícito en cuanto a la justificación del relato, especialmente para los contenidos y tono del mismo; venimos insistiendo desde el principio en la importancia de la figura del narratario explícito por cuanto influye, o mejor dicho determina la perspectiva de lectura y la selección de los episodios contados, de qué modo lo hace, etc. Aquí, más claramente aún que en ningún otro título, se puede apreciar cómo el interlocutor presente del narrador-conversador le empuja a tomar la palabra en un primer momento, luego puede ser él también quien determina que digresiones merecen y cuáles no, ser desarrolladas por el dialogando; y por último, como bien apunta Sevilla también es él, o mejor dicho la interacción entre emisor y receptor, es decir el diseño dialogístico, lo que determina el tono y contenido de la relación, puesto que sólo semejante receptor podía aguantar, tolerar, semejante discurso.

Por otra parte, no hay que olvidar que el diálogo con el ermitaño no empieza hasta el descanso noveno y que por tanto queda por estudiar la situación narrativa de los capítulos anteriores.

En lo que Darío Villanueva consideraba el primer nivel de emisión-recepción tenemos la carta dedicatoria del autor, Vicente Espinel, a su destinatario real, el “Ilustrísimo Señor Cardenal Arzobispo de Toledo Don Bernardo de Sandoval y Rojas”, quien será mencionado en algunas raras ocasiones a lo largo del texto: “*Perdóneme Vuesa Señoría Ilustrísima si le canso con estas niñerías que me pasaron con este médico, que las digo porque quizá encontrará con ellas alguno a quien aprovechen.*” (págs. 126, 127) Ahora bien, este mismo ejemplo señala otro tipo de destinatario: los lectores.

Al igual que en las otras obras de la serie contamos en el *Marcos*

³³⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXXV.

con alusiones más o menos directas al lector, algunas al lector implícito: *“Yo querría en lo que escribo que nadie se contentase con leer la corteza, porque no hay en todo mi escudero hoja que no lleve objeto particular fuera de lo que suena.”* (pág. 81) o *“Considérese que en tan opulenta monarquía...”* (pág. 96, II), y otras al lector explícito en general: *“Procuraré que el estilo sea tan acomodado a los gustos generales y tan poco cansado a los particulares (...) procederá deleitando al lector, juntamente con enseñarle...”* (pág. 84). Pues si bien es cierto que la relación autobiográfica de Marcos va dirigida, en primera instancia al ermitaño, también aparecen claramente los otros receptores que asoman en la novela.

Al presente cuadro de la situación comunicativa del *Marcos de Obregón* le falta todavía el lector explícito, pero esta vez concreto, especialmente apuntado por el narrador, a título individual o como representante de un determinado grupo: *“Y deseo persuadir esto A LOS que por la poca experiencia, o por (...) se dan por sentidos de los ignorantes libertades de quienes no tiene atrevimiento para decirlas descubiertamente...”* (pág. 89) o *“Tengo de decir alguna para que no se desanimen los que se vieren con ingenio y pobreza, y con deseo de saber; (...) Dígolo porque las que pasaron mis compañeros y yo fueran de manera que pudieran consolar a los estudiantes más llenos de miserias del mundo”.* (pág. 206) o *“Y porque no habrá lugar de contallo adelante, se dice aquí por encargar a los hijos que, aunque les parezca que saben más que los padres (...) los han de obedecer y respetar...”* (pág. 245).

Por último, cabe subrayar que a diferencia de los otros narradores que solían utilizar el ‘nosotros’, en mayor o menor cantidad, buscando cierta cercanía con el lector o con el narratario, Espinel rechaza este acercamiento y, al contrario incluso, el narrador elige a veces pasar de la primera a la tercera persona, creando asimismo distanciamiento: *“(...) que cuan esto se escribe están vivos y más mozos que el autor, en cuya presencia se halló presente a este infelice suceso.”* (pág. 245). Además, estos cambios de persona suelen combinarse con la inserción de algún elemento realmente autobiográficos: *“En tanto que llegamos a Adamuz tengo de referir un caso digno de saberse, que le pasó al autor de este*

libro viniendo de Salamanca (...), el autor también se fue a su tierra como los demás...” (pág. 230, 231). A modo de conclusión, escuchemos la interpretación de M. S. Carrasco al respecto:

“Cuando ‘el autor de este libro’ avanza en el primer plano, el lector ve iluminarse un trasfondo de creación literaria en que el personaje Marcos de Obregón va fraguando, en parte como ente de ficción trazado y dirigido por Vicente Espinel con el distanciamiento que exige la creación novelística, en parte como simple disfraz literario que le sirve para comunicar impresiones y recuerdos. Resultado de esta ambivalencia de punto de vista es que el lector adquiera consciencia del proceso de novelación, (...). –y añade, respecto esta vez a la figura del ermitaño, narratario principal de la pseudoautobiografía– El efecto de plano oscilante se acentúa con las variaciones en la manera de tratar la figura del ermitaño, ya que, cuando está a punto de consolidarse su papel como participante de un diálogo que articule la materia autobiográfica, parece esfumarse su presencia, y cuando al percatarse de ella nuevamente el lector tiene la sensación de haber suplantado al ente de ficción, en cuanto destinatario directo del relato hablado.”³³⁵

La cita es larga pero no tiene desperdicio en la medida en que demuestra, una vez más, la peculiaridad de la trabazón de la situación comunicativa, que lógicamente no estará libre de consecuencias (enseguida las atenderemos).

– El Marco Dialogístico en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*

Tampoco hay duda acerca de la condición dialogada de esta novela de Carlos García puesto que se trata de una conversación mantenida en prisión entre el narrador-autor del libro y un compañero suyo de la cárcel que le cuenta su vida delictiva. Tras los dos primeros capítulos, que consisten en una exhaustiva descripción del mundo carcelario, los dos personajes entran en contacto y se abre el diálogo entre ellos (el segundo, como otro Guzmán a la espera de su castigo, pide consejo al autor) hasta

³³⁵ CARRASCO URGOITI María Soledad, edición de *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Vicente Espinel. Castalia, Madrid, 2000, pág. 39.

el momento de entrar, ya de pleno, en lo que es realmente el relato pseudoautobiográfico picaresco de Andrés: *“Pero él, conociendo en mí este desseo, en agradecimiento de la paciencia con que le avía estado oyendo, y del buen consejo que le avía dado en su necesidad, me prometió dar larga cuenta de su vida, de la de sus padres, y de los varios acontecimientos que en su arte le sucedieron, juntamente con todas las menudencias que entre los de su officio se pasan. Y dándome la asignación para dos horas de la tarde nos fuymos a comer.”* (Massano Guilio, pág. 113) Desde el momento en que empieza su relación en primera persona Andrés se dirigirá a su interlocutor bajo la traída fórmula de “Vuestra Merced”: *“Sabrá Vuestra Merced, señor mío, que si desde el punto de su nacimiento...”* (pág. 115). Repetirá la apelación a lo largo de su relato (no menos de una decena de veces: *“Bien puede vuestra merced creer que...”* (pág. 167) o *“Y advierta vuestra merced que...”* (pág. 202) Hablar aquí, como hemos hecho hasta ahora para los títulos anteriores, de "perspectiva de lectura impuesta desde la superioridad moral" resulta algo más evidente, sin embargo, según la trabazón del autor, para Andrés no hay duda de que esté hablando a alguien superior, y es que el autor se cuida en presentar al receptor del cuento del pícaro como una figura especial dentro de la cárcel, una persona respetada y que se sitúa en todo momento por encima de los demás presos allí presentes, de hecho no por nada acuden a él; por tanto, sí vemos cumplida, una vez más, una de las principales implicaciones que comporta la configuración de la enunciación.

Además, entre esas múltiples apelaciones, y al estilo de *Alonso*, podemos apreciar el fundamental papel que desempeña el interlocutor oidor con respecto al dialogando al contar con varios comentarios empleados con el fin de desarrollar mejor las digresiones, veamos un ejemplo: *“Y porque la grande atención con que oye mis razones descubre el desseo que tiene de saber todo lo que en esta materia se pudiere dezir, quiero manifestarle brevemente las traças y engaños que cada uno de los malos oficiales tiene para hurtar”*. (pág. 143) También se puede observar el proceso a la inversa, quien solicita al otro que siga hablando, también puede ser, a veces, el propio interlocutor (o sea, el autor, en

primera persona): “(...) y desseoso de saber la última que entonces le tenía en la prisión, le pedí me lo contase por extenso, sin dexar cosa que de consideración fuese; a lo qual, móstrandose enteramente agradecido, respondió muy alegre, diziendo:...”. (pág. 195) La importancia de la configuración enunciativa resulta en todas estas implicaciones, primordiales ellas para llegar, por fin, a una mejor caracterización del género.

Ahora bien, podemos observar también como al margen del diálogo entre el autor y Andrés, el autor marca otros niveles narrativos con su particular destinatario, el lector; normalmente suele dirigirse al lector implícito, más bien de manera impersonal: “*Pero nadie piense que es éstos tienen poder ni autoridad de...*”. (pág. 88) Sin embargo, no siempre es así puesto que también tenemos, si bien en una única ocasión a lo largo de todo el relato, una mención explícita al lector (en general), cuando dice el autor: “*Medite en ella el lector, para que espantado y temeroso de su ferocidad y dureza, se quite de inconvenientes tan peligrosos como cada día se presentan a hombre en libertad*”. (pág. 102)

Por fin, tampoco le falta a la novela de Carlos García algunas alocuciones directas destinadas a un lector explícito bien concreto, como lo son, por ejemplo, los que sepan lo que es ser encarcelado: “*Bien sabe la verdad que voy escribiendo EL que algún tiempo a estado en la prisión...*”. (pág. 90) Así, pues, queda claro, como bien decía Sevilla, que “se conserva el entramado dialogístico, reforzando la figura del destinatario habitual con la presencia de un interlocutor explícito, que no deja de utilizarse como en los demás títulos”.³³⁶

– El Marco Dialogístico en la Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes

El caso de esta novela es un tanto peculiar en varios aspectos, entre ellos y sobre todo, el hecho de que, aunque se mantenga la primera

³³⁶ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXXVI.

persona a lo largo del relato, el narrador advierte al lector desde un primer momento de que “*me tenga por coronista y no por autor desta obra, con que podrá pasar una hora de tiempo.*” (pág. 269). No obstante, como todas las demás cuenta con una situación de comunicación particular que participará de la configuración de la novela. Así pues, el narratorio de esta segunda parte del *Lazarillo* ya no es “Vuestra Merced”, amigo del arcipreste, a quien no se llegará a mencionar, sino el lector: “*La ocasión, amigo lector, de haber hecho imprimir la segunda parte de Lazarillo de Tormes ha sido por haberme venido a las manos un librillo que toca algo de su vida sin rastro de verdad.*” (pág. 266) Además, añade al final del prólogo “a los lectores” que se hizo con afán de aclarar la verdad y evitar así eventuales problemas con la Inquisición: “*Esto es lo que he querido advertir al lector, para que pueda responder cuando en su presencia se ventilaran tales cuestiones.*” (pág. 269). Por tanto, podemos observar en distintas ocasiones, igual que en las demás novelas del género, alusiones claras al lector, en general: “*lo verá el que lo leyere*” (pág. 376) o “*como puede suceder que alguno de los que leyendo mis simplicidades, riendo se hinche la boca de agua y las barbas de baba...*” (pág. 317); o, como siempre, alusiones más precisas a interlocutores determinados: “*A la piadosa consideración del benigno lector dejo lo que en tal caso podía sentir*” (pág. 297) o “*No quiero decir cómo los halló, por no ofender las castas orejas del benigno y escrupuloso lector.*” (pág. 365) Queda clara la importancia del marco para la configuración de los relatos; la peculiar situación de enunciación es la que determina, aquí también, la selección de los contenidos en general, y en el caso presente la decisión de recortar determinados pasajes.

Por otra parte, queda señalar la relativa cercanía que se pretende establecer entre emisor y receptor puesto que en todo momento se le tutea: “*Esta es, amigo lector, en suma, la segunda parte de la vida de Lazarillo, sin añadir ni quitar de lo que della oí contar a mi bisabuela. Si te diere gusto, aguarda la tercera, que te lo dará no menor.*” (pág. 388) Aun así, no se puede poner en duda la evidente superioridad del interlocutor, por lo cual la perspectiva de lectura impuesta de la cual

hablamos desde el inicio de este estudio sigue siendo aquí relevante; y decimos “evidente superioridad” puesto que en aquella época el simple hecho de tener acceso a la cultura y por ende a la lectura ya conllevaba, de por sí, cierta superioridad.

Sólo apuntar también que, como en el *Marcos*, el narrador recurre varias veces a la tercera persona para referirse al propio Lázaro, buscando el ya comentado distanciamiento: “*condenaron al pobre Lázaro a pedir perdón*” .(pág. 319)

Y por último, señalar, como de costumbre, alguna intervención, desde el presente, del narrador-conversador: “*Acuérdaseme ahora de lo que oí decir una vez a mi amo el ciego...*” (pág. 320), la sensación de verdadera conversación oral que dejan este tipo de comentarios es evidente.

Así pues, concluimos, con Piñero, que:

“«El benigno, escrupuloso o amigo lector» ha sustituido a «Vuestra Merced» como destinatario de la autobiografía que, siguiendo la forma epistolar, le dirigía Lázaro en su primer envío y en la continuación de Amberes. —Añade, no obstante— La narración está bien trabada: la historia desafortunada de un pícaro que vive diversas peripecias y que transmite al lector sus opiniones del mundo insensato y cruel en que vive, es el asunto que, desde principio a fin, se desarrolla en la novela, cuya cohesión interna se fortalece con la hábil utilización de algunos personajes que aparecen y desaparecen al largo del relato.”³³⁷

– El Marco Dialogístico en el *Lazarillo de Manzanares*

En la obra de Juan Cortés tampoco echamos en falta el marco dialogístico que venimos rastreando en todas las de la serie, aunque quizás sea menos brillante que lo que vimos en los iniciadores del género. El narratorio del *Lazarillo de Manzanares*, a pesar de dedicar su prólogo “*al cristiano lector, o lo qu'eres*” (pág. 10) es individualizado, al modo del primer *Lazarillo*. En efecto, al margen de esta apelación al

³³⁷ M. PIÑERO, Pedro, edición de *Segunda parte del Lazarillo*, Anónimo y Juan de Luna. Cátedra, Madrid, 1999; págs. 88, 89.

lector, que tutea (apelación que yuxtapone “cristiano” y la fórmula coloquial de “lo qu’eres”, quizás para aludir precisamente a un tipo determinado de lectores, de categoría ‘menor’ por así decirlo), a lo largo del texto el narrador se dirige a “Vuestra Merced” (más de veinte veces en una obra relativamente corta), dejando constancia, una vez más, de la superioridad desde la cual se impone la perspectiva de lectura que venimos observando en los textos anteriores: “*Ansí que sabrá vuessa merced*” (pág. 11); “*como vuessa merced adelante verá*” (pág. 12); “*haré a vuessa merced partícipe de mi vida y milagros altos y baxos, próspero y adverso dello, que si vuessa merced no lo tiene por enojo, es como se sigue*”. (pág. 13) Y tan partícipe que no deja, en toda la narración, de apostillar a su destinatario, ya sea mediante preguntas: “*¿Qué le tengo que dezir a vuessa merced?*” (pág. 35) o “*¿No se reyrá vuessa merced de que un hombre se persuada a que las amigas y gente de casa han de condenar a quien deven amistad, particularmente siendo todos cómplices en el delito?*” (pág. 48), o mediante exclamaciones de todo tipo: “*¡Quál quedará el pobre hombre, discurra vuessa merced sobre esto!*” (pág. 100). Incluso llega el pícaro a imaginar reacciones o pensamientos del narratario, que le dan pie para seguir con su cuento y desarrollarlo: “*¿Quién duda sino que avrá vuessa merced dicho: “¡A, pobre hombre sin hazienda y sin honra!”? Pues, crea que no le fue de ninguna importancia...*” (pág. 17). Este tipo de procedimientos, que parece hacer intervenir directamente al narratario explícito desempeña un papel importante para la selección de episodios, o mejor dicho para la ampliación o recorte de determinados comentarios o digresión por parte del narrador-conversador, quien ha de tener en cuenta a su interlocutor en todo momento para construir y llevar a cabo su relación. A la luz de lo dicho, pues, nos parece legítima la reflexión de Sevilla en cuanto al *Lazarillo de Manzanares*:

“También cabría reparar, aunque pocas veces se hizo, en la asiduidad y aparente consecuencia con las que su creador recurre a la situación comunicativa típica de estas obras, al entramado dialogístico que gobierna su punto de vista. Las apelaciones a «vuestra merced» arrecian, respecto a los otros *Lazarillos*, hasta el punto de convertirlo en un verdadero

narratario un tanto activo.”³³⁸

Por otra parte, queda señalar las alusiones a otros niveles de recepción que se dejan ver, aunque no en gran cantidad, a lo largo del cuento del pícaro. En un primer momento, contamos con apelaciones, de modo impersonal y las más veces bajo la forma de preguntas, al lector implícito, en general: “¿*Por qué razón no avía de poner de mi parte todo lo possible para no perderla, particularmente no aviendo menester pedir nada a nadie para ello?*” (pág. 25) o “¿*no es donoso engaño y general en todos que crean que los naturales de sus tierras ygnoran lo que professan?*” (pág. 121)

También existen referencias a un destinatario mucho más específico, descubriéndose de repente una cercanía nueva e inhabitual por parte del narrador: “(*Ojo al discreto: Tomé y enojo. Digo adrede, y si tuviesse yo las capas de...*)”. (pág. 114)

Por último, apuntar aquí también la presencia de las acostumbradas intervenciones en presente del narrador-conversador a lo largo del relato: “*Lo que con ella passávamos, si a muchos será fácil de creer, a mí será difícil de dezir, porque si la respondíamos rezio cuando nos llamaba...*” (pág. 29), o el más convencional “*Passa, pues, desta manera*”. (pág. 35)

Creemos que la voluntad del autor de reproducir los modelos inaugurados por los iniciadores en cuanto al planteamiento dialogístico del género es evidente.

– El Marco Dialogístico en el *Alonso, mozo de muchos amos*

Creemos poder contar con el consenso de la crítica acerca de la forma claramente dialogística del *Alonso* como punto de partida. El protagonista no deja de ofrecer el relato de su vida, en primera persona, pero esta vez en el curso de una conversación, frente a un interlocutor presente. Efectivamente, y en palabras de Miguel Donoso Rodríguez, por ejemplo, sabemos que “en ambas partes de la obra, escrita en forma

³³⁸ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XL.

dialogada y autobiográfica, Alonso narra a sus interlocutores, de modo retrospectivo y en forma lineal, su experiencia al servicio de muchos amos”.³³⁹ Esto significa que al margen del cambio introducido por la forma dialogada, el hilo de la narración será el mismo que para los demás miembros del género. La novedad consiste en que, desde un primer momento, Alonso toma la palabra, hablando frente a un interlocutor presente, que además de escucharle le empuja a contar más:

“–Vicario: Antes de que viniese a este santo convento, hermano Alonso, de su buen natural, de los trabajos que pasó en el siglo con los amos que tuvo, del buen proceder y traza con que los sirvió y del mal pago que recibió dellos, oí decir grandes cosas; y así, para que entretengamos estas tardes (...) recibiré mucha caridad en que me dé cuenta muy en particular de su vida, sin que deje ninguna circunstancia, que lo que yo le puedo ofrecer es una gran atención a cuanto me quisiere decir; y mucho mayor gusto al oírle.

–Alonso: Así es verdad (...), y vuestra paternidad gusta a que algo más libre hable un donado como yo, sin temor (...), y muy por extenso le cuente los varios sucesos míos y trabajosa vida, habré de hacerlo, dando cuenta de quién fueron mis padres, cuál mi patria y motivo que tuve para venir a este santo monasterio (...). Paciencia tenga vuesa paternidad, pues me manda que hable, y escúcheme atento...”. (pág. 226, 227)

En la segunda parte de la novela no cambia la situación narrativa, sólo cambia el interlocutor. Interlocutor que, con muy poca diferencia, cumplirá las mismas funciones, desempeñará el mismo papel que el Vicario de la primera parte.³⁴⁰ La única variación que podemos apreciar es que por una vez es el cura quien empezará con el relato de su propia vida antes de solicitar la relación de la suya a Alonso:

“Cura: Enojado está, hermano; y aunque no sirva más de para que desfogue la mucha cólera que tiene en ese pecho,

³³⁹ DONOSO RODRÍGUEZ Miguel, *Alonso, mozo de muchos amos*, Dr. Jerónimo de Alcalá. Universidad de Navarra, ed. Iberoamericana, 2005, pág. 85.

³⁴⁰ Eso es, como acertadamente comenta Darío Villanueva: “Ambos narratarios además de estimular con su curiosidad al donado hablador, cumplen en el discurso algunas de las funciones estructurales advertidas por Pozuelo Yvanos en la novela ejemplar de cervantes, como moralizar, organizar el discurso y darle unidad y trabazón”.(*Narratario y lectores*, cit., pág. 351)

me obligará para servirle en que me dé larga cuenta de sus pesadumbres, y la ocasión y motivo que tuvo para venir a esta santa ermita de San Cosme, y así mismo de todo el discurso de su vida desde que dejó el hábito de donado. Y para que con más voluntad tenga paciencia de hacer lo que le ruego, en breves razones le quiero decir quién soy y a lo que ha venido a esta su ermita, si gusta de oírme.

Alonso: Gran merced será para mí el querer vuesa merced emplearme en su servicio y en gustar de contarlo; y pues, intenta ganarme por la mano, escucharé con la atención posible.

Cura: (...) En suma, he dicho mi vida, y muy a la larga y no sucintamente; espero, hermano Alonso, me cuente la suya.

Alonso: Bien quisiera escusarme; mas siendo forzoso el obedecer, vuesa merced me está atento; y cuando se cansare de oírme, con avisarme, protesto escusar el enfado”. (págs. 502, 503)

Es la situación comunicativa que nace de esta configuración singular dentro del género la que lleva al editor a concluir:

“La técnica narrativa empleada por el autor es autobiográfica y dialogada, en este orden de importancia (lo que podríamos debatir), y lo autobiográfico se da dentro del marco de lo dialogado. Esta técnica tiene la particularidad y la originalidad de que el protagonista no escribe en primera persona su experiencia vital, sino que cuenta de palabra y retrospectivamente su vida a un interlocutor que lo escucha y participa en alguna medida del diálogo”.³⁴¹

Y esto, ya venimos insistiendo en ello, es lo que va a determinarlo todo: empezando por la perspectiva de lectura que ello impone, claramente desde la superioridad moral, el tono y los contenidos de la relación, es decir, el estilo final de la novela, sus características más intrínsecas y distintivas. En este mismo orden de ideas pero dando un paso más, Sevilla concluye:

“Antes que nada, no creo que *Alonso, mozo de muchos amos* deba ser considerada como una novela dialogada. En sus páginas coexisten dos planos informativos tan nítidamente diferenciables como perfectamente engarzados. Uno es de naturaleza discursiva o conversacional, otro de cariz narrativo

³⁴¹ DONOSO ROGRÍGUEZ, *Alonso, mozo, cit.*, pág. 86.

o autobiográfico”.³⁴²

Además, es importante subrayar que aunque las intervenciones de los dos interlocutores son menores cumplen igualmente un papel fundamental, animar al narrador a contar y comentar más y más, empujándole hacia numerosas digresiones: “*Vicario: Ahora dígame, hermano: acerca de los comediantes, ¿qué le parece? ¿sería mejor que no los hubiese o son de provecho a las repúblicas? Porque en verdad que holgaría de oír lo que siente acerca de la representación*” (pág. 447); o “*Cura: Cuéntelo ahora, que temprano es y de buena gana le escucharé cuanto me dijere*”. (pág. 507) Ese tipo de consideraciones son las que empujan a Sevilla a preguntar –y responder–:

“¿Por qué mantener su presencia a lo largo de toda la novela (la del ‘interlocutor oidor’)? ¿Para qué hacerle intervenir infinidad de veces de modo gratuito y superfluo? Dicho de otro modo: ¿Qué pretende Alcalá al no olvidar la figura del interlocutor, una vez presentado y mantenerlo omnipresente en el transcurso de la novela toda? La respuesta es bien simple: el personaje –su voz habría que decir– es necesario en el diseño del autor. No se trata de un interlocutor gratuito que se deba minusvalorar, como quería la crítica, ensombreciendo su papel bajo la magnitud de la autobiografía. Antes bien estamos ante un componente esencial que desempeña múltiples funciones en el seno del todo novelesco.”³⁴³

Y eso es lo que intentamos demostrar aquí, que la presencia de estos interlocutores es de todo menos gratuita, puesto que influye en la configuración final del relato, igual que en las demás pero con la

³⁴² SEVILLA, *Sobre el desarrollo dialogístico*, cit., pág. 259) Antes, había subrayado el hecho de que “estamos ya habituados, son tantas las ocasiones en que la idea se ha repetido, a oír que *Alonso, mozo de muchos amos* es una novela escrita en forma dialogada. –Y añade– Al margen la valoración que del rasgo se haga, la crítica se muestra unánime a la hora de ponerlo de relieve. Hay quien lo valora positivamente–específica entonces–, como González Herrero, que ve en el diálogo un recurso amenizador a la vez que unificador de todo el relato y alentador del curso de la acción. Otros lo condenan abiertamente...”, (pág. 258), como es el caso de Tckinor, y otros tienden a obviar la parte dialogística para centrarse casi exclusivamente en la discurso pseudoautobiográfico, como Samuel Gili Gaya, por ejemplo.

³⁴³ SEVILLA, *Sobre el desarrollo dialogístico*, cit., pág. 266. Planteamiento éste que compartimos por supuesto, y más siendo de uno de los estudiosos que más se ha dedicado a esta configuración dialogística, y especialmente para con el *Alonso, mozo de muchos amos*.

salvedad de que en este caso el autor decide dejarlo muy al descubierto. A modo de conclusión, pues, escuchemos las que aporta el experto, con las cuales, una vez más, coincidimos:

“En fin, el entorno conversacional, también solidario con semejante planteamiento sermonístico, no se queda en la mera situación dialogística detectable en los demás títulos, sino que se desarrolla largo y tendido para convertir la autobiografía en una verdadera novela dialogada; si se quiere en una hibridación entre el género dialogístico y el relato en primera persona. (...) Claro que ahora las intervenciones del Prior y el Cura de San Zoles, lejos de reconducir el relato por derroteros novelescos centrados en la acción, impidiendo que se estanque en meandros digresivos, coadyuvan a engrosar el caudal ascético tirando antes de la lengua del “conversador” que de la del narrador-protagonista”.³⁴⁴

Ahora bien, también asoman a lo largo del texto, al igual que en las demás novelas cogenéricas, distintos niveles narrativos. Para empezar, encontramos varias alusiones al lector, en general: “Alonso: *juzgue quien lo sabe lo que es caminar a pie con el rigor del sol y por arena, el que ha sufrido sed y no halló agua que beber cuando más fatigado de calor estaba; digan su parecer los que no han hallado un pedazo de pan...*” (pág. 396) o aún de manera más concreta: “Alonso: *Aprendan y escarmienten en mí aquellos a quien toca criar, imponer, enseñar y doctrinar la libre juventud de los mozuelos (...); los que para pasar tiempo(...) –y sigue, ahora tuteando al lector específico a quien se dirige– Pero no guardas ese consejo; pues en lugar de guiarle bien y doctrinarle, le llevas por vereda que por lo menos ha de ser su paradero y fin desasosiegos, pesadumbres(...); y tu tienes la culpa de todo, que le enseñaste lo que él no sabía y por ventura no lo aprendiera*”. (págs. 518, 519) Así pues, una vez más, aunque disponemos de un claro narratorio principal –aquí dos interlocutores presentes en el momento de la narración–, también se puede apreciar la relación de emisión-recepción establecida entre narrador y lector.

³⁴⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XLV.

– El Marco Dialogístico en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares

Esta novela de Castillo Solórzano mantiene, aunque con variaciones debido al hecho de que se trate de una mujer y no de un pícaro, las principales características que han ido definiendo, en sus grandes líneas, el género picaresco.³⁴⁵ Por lo que al marco dialogístico se refiere, podemos apreciar una configuración del sistema narrativo parecido al de sus antecesores, aunque mucho menos lograda y de menor trascendencia. En efecto, queda dibujado, ya desde el prólogo, el narratario principal del relato, cuando hablando en primera persona (desde un primer momento) Teresa se dirige al lector, tratándolo de tú: *“Si, maliciosos y mordaz, te atrevieras a censurar este breve discurso, lo sucinto dél te dará poca materia para dilatados vituperios. Considérale con la intención que le escribí (...) Los muchos /yerros) que aquí hallarás supla tu discreción, corriendo en secreto y honrando en público”*. (pág. 53). No obstante, arranca su relación en primera persona cambiando el tuteo por un más formal: *“Habrá de saber el señor letor, de cualquier estado que sea, que...”* (pág. 55), de manera que parece que trata con menos diligencia únicamente a los lectores susceptibles de criticar o condenar su historia, a los que advertía desde las primeras líneas del prólogo. También podemos ver en ello una tentativa de restablecer cierta perspectiva de lectura desde la superioridad moral, conforme con los primeros modelos. A lo largo del texto las apelaciones al lector son repetidas, alternando el “señor letor” con el traído y llevado “Vuesa

³⁴⁵ En cuanto a esta tema del sexo y condición de la protagonista-narradora remitimos, como en el caso de Justina y Elena, al trabajo de Jannine Montauban, quien en esta ocasión argumenta: “La consecuencia más importante del uso de esta facultad [de ganarse lo que le deja como herencia su padre] es que Teresa se convierte en la narradora de su propio discurso: el narrador masculino es prácticamente invisible, y sus intervenciones están limitadas al prólogo y a los encabezados que presiden los capítulos que enmarcan las actividades de Teresa. Esta libertad de expresión se traduce textualmente en su capacidad de ganarse la vida con el trabajo y de manipular su sexualidad sin entregarla. (...) El caso de Teresa hace más obvio el hecho de que la libertad textual se corresponda con la libertad sexual: que sea dueña de su propio discurso la convierte forzosamente en dueña de su propio cuerpo, y la obliga constantemente a poner a prueba su creatividad”. (*El ajuar*, cit., pág. 96); véase págs. 96-101.

Merced”, incluso empleando, las más veces, ambas fórmulas seguidas, juntas. Entre esas alusiones podemos encontrar, el clásico: “*Ya, señor lector, me ve vuesa merced otra vez casada*” (pág. 232), o el también acostumbrado: “*Cómo vino a ser esto iré al señor letor*”. (pág. 96) Además, el narrador recurre, en alguna ocasión, al estilo de Guzmán anticipándose a las posibles reflexiones o/y respuestas (aunque ausentes) de su supuesto interlocutor; procedimiento, ya queda dicho, especialmente útil para dar pie a cualquier comentario o digresión de toda índole: “*Dirame vuesa merced, señor lector, que no fuera yo mujer, pues escogía lo peor; a que respondo que, como disculpa...*”. (pág. 89) En estos casos es cuando aparece más claramente la importancia de la figura del conversador, en una configuración enunciativa tan particular como determinante.

Por otra parte, también contamos con las apostillas directas al lector, lector explícito y concreto, representante de todo un grupo o tipo: “*Valga este aviso por los padres que tienen hijas para remediar. (...) Sea este recuerdo para los viejos celosos y para los mozos también, que oprimir a sus esposas y encerrarlas sólo sirve de que busquen modo para su deshonra*”. (pág. 115)

Por último, notar que tampoco faltan el uso del ‘nosotros’, para fomentar cierta familiaridad entre emisor y receptor: “*Ya tenemos a mi señora madre*” (pág. 65); ni las intervenciones en presente del narrador-conversador: “*Los mismos lances me pasaron que con el médico, los cuales excuso por huir de prolijidad y haber mucho que decir en el discurso de mi historia*” (pág. 86), o “*El que dio principio a la plática fue el ermitaño, para que guardo diferente capítulo*”. (pág. 137)

Por tanto, y aunque la calidad y profundidad del artificio sean menos brillantes que en otros títulos cogenéricos se pueden observar también aquí los distintos niveles de percepción que configuran el relato entero; y si bien es verdad que las implicaciones que conlleva la configuración enunciativa son menos evidentes en esta novela que en otras, el diseño dialogístico sigue siendo fundamental, también, para la justa valoración de este texto.

El caso de *Gregorio Guadaña* es distinto en la medida en que es una obra que se sale, en gran parte, del patrón establecido por sus antecesores. Primero, por ser el protagonista fruto de una transmigración podríamos pensar que estamos más bien ante un tipo de literatura de transformaciones y alegorías que frente a una novela picaresca. Además, rompe los grandes esquemas hasta la fecha seguidos por sus contemporáneos: hay un relato pseudoautobiográfico, sí, aunque no dependa de ningún ‘caso’ (según la terminología establecida), es decir, aunque no se sepa muy bien ni por qué o para qué decide contarnos su vida, y aunque también asome en dos ocasiones un narrador en tercera persona. Del mismo modo aniquila totalmente los conceptos de origen vil y determinismo social (ya lo vimos). Entonces, si la situación narrativa de raigambre dialogística en las demás obras picarescas relevantes, ya no es tan evidente, tampoco es para sorprenderse. Dicho esto, y aunque le falte la justificación y el valor que cobra en otras novelas (algo parecido ocurría en el *Buscón*), sí que existe un narratario, designado por el propio narrador y además de forma muy explícita: “Yo, señores míos, nací en Triana...” (pág. 134) Esa apelación al destinatario se repetirá varias veces a lo largo del relato, ya sea bajo el mismo “señores míos”, ya sea bajo el común “vuestra merced” en plural: “En fin, no quiero enfadar a vuestras mercedes con mis niñerías...” (pág. 155) Del mismo modo, encontramos alguna otra apostilla, algo más precisa: “Aseguro a vuestras mercedes, señorías, y escelencias y demás dignidades que leyeren mi historia, que si yo tuviera poder sobre los tres...” (pág. 161), y que, por tanto, proporciona una pista a la hora de estudiar el estilo de la obra en su conjunto.

Por último, señalar la presencia, en esta novela también, de algunas intervenciones en presente del narrador: “El juez no la vio, con traer antojos de larga vista. Yo, si la vi, ya no me acuerdo. En fin, yo la he pintado algo, y me pesa porque no era nada.” (pág. 164), el efecto conversacional que proporciona este comentario nos parece digno de notar. En todo caso, como ya queda dicho, enseguida comprobaremos

hasta qué punto la influencia que haya podido tener la situación enunciativa de la relación ('fingida', casi quisiéramos decir) es notable para la configuración del relato en su conjunto.

– El Marco Dialogístico en *Estebanillo González*

El caso de Estebanillo es aún distinto a los demás, primero por ser el más tardío –se suele considerar como la última producción de la serie picaresca–, pero, sobre todo, porque las diferencias, a casi todos los niveles (formales, semánticos, etc.), saltan a la vista. Lo único que permanece del antiguo 'patrón' (si lo podemos llamar así) es el relato en primera persona, de hecho, como bien dice Sevilla, lo que cuenta Estebanillo parecen ser, más que nada, las “memorias de un soldado de la bufa”. Esta es, a nuestro entender, la mejor manera de definirlo puesto que el personaje central de nuestra novela no resulta ser un pícaro, ni siquiera nos cuenta anécdotas apicaradas, ni nos coloca en un contexto de hampones; nada de eso, Estebanillo es ante todo un bufón, bufón de corte pegado a los grandes como una lapa y que, en muchas ocasiones, también decide arrimarse a capitanes sentando plaza como soldado (o mejor dicho, vivandero de la armada o cualquier otra ocupación que le mantuviera alejado de los combates y le tuviera asegurado el sustento). Además, si ya a nivel semántico las temáticas, personajes y anécdotas contadas a lo largo de la historia distan mucho de lo que podían ofrecer los demás títulos de la serie (entendiendo, desde un principio, que el abanico no es, ni mucho menos, restringido), tampoco se rescatan los demás rasgos formales esenciales que han ido siguiendo, a mayor o menor distancia, con más o menos brillo, los contemporáneos del autor. De hecho, veamos la valoración que hace de la obra en la presentación de la misma en su antología:

“Más que un 'pícaro' parece un bellaco bufo y desvergonzado que emparenta a duras penas con sus antecesores genéricos, si es que está cortado a la medida de aquellos (...) En la misma línea distorsionadora se orienta la configuración global del relato, otra vez a mucha distancia de los cánones

genéricos difundidos por la picaresca.”³⁴⁶

Y, en cuanto al tema que aquí nos ocupa, el marco dialogístico, añade el crítico (nos valemos una vez más de sus apreciaciones puesto que, como quedó dicho, resulta ser nuestra máxima referencia en cuanto a esta problemática):

“En el camino bien poco pervive del diseño inherente a la poética del género: la relación se dirige a un destinatario concreto, pero sin más fin que el divertimento de los grandes, sin reliquias siquiera del compromiso que asignábamos a tal fórmula; la rememoración se trama desde un estado de conciencia ni por asomo comparable con el “caso” de marras...”³⁴⁷

Así pues, a pesar de que parece que el autor designe un destinatario al empezar su cuento: “*Carísimo o muy barato lector, o quienquiera que tu fueres, si, curioso de saber vidas ajenas, llegares a ller la mía (...) Dios te saque de las tinieblas della con bien para que tú quedes contento y yo pagado y libre de tu censura*” (pág. 13 y 16), resulta que no alcanza ninguna relevancia. En el prólogo en verso repite las alusiones al supuesto narratario: “*Lector pío como pollo, o piadoso como Eneas, o caro como el buen vino o barato cual la cerveza (...) Amigo lector, que leas hasta el fin aquestas burlas...*”. (pág. 17 y 23) Además, vuelve a insistir al comienzo del primer capítulo: “*Prométote, lampiño o barbado lector, o quienquiera que fueres...*”. (pág. 31) No obstante, respecto a la reiteración de esas apelaciones se deben considerar dos cosas: la primera, que están vacías de cualquier trascendencia puesto que en realidad no son más que un artificio, un mero procedimiento porque el autor deja muy claro, desde un principio, los fines que persigue con su libro (y por tanto hacia quién se encamina): “*La tercera porque no lo doy a la imprenta para hacer mercancía dél, sino sólo para que sirva de presente y regalo a los príncipes y señores y personas de merecimiento*”. (pág. 15). La segunda es que, independientemente de la valoración que se le atribuya al

³⁴⁶ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XLVI. Recordamos, a la sazón, que Roncero López define a Estebanillo como un auténtico bufón.

³⁴⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XLVI.

marco que pretende, o no, diseñar el escritor, resulta que esas apelaciones al lector prácticamente desaparecen luego a lo largo del cuento (de modo muy diferente a lo que ocurría en las novelas anteriores). En efecto, a excepción de tres o cuatro referencias directas a este irrelevante narratario, Estebanillo no se dirige a él en modo alguno (desaparecen las preguntas indirectas, la interjecciones, las apostillas francas, las apreciaciones o especulaciones acerca de sus reacciones o respuestas etc. que tanta vitalidad daban a los relatos y tantas consecuencias acarreaban...); son las siguientes: “*Advierta el letor que la eñe de una línea sirve de ene*” (pág. 144, II); no pasa de ser un mero comentario del narrador, en presente, al lector, y otra, al final de la obra, cuando concluye “*ya me parece, amigo lector, que será justo el dar fin a este volumen (...); y así, me perdonarás el haverte dado el postre en tragedia...*”. (págs. 374, 375)

Aparte de estas marcas, también se pueden registrar unos escasos comentarios dirigidos al lector implícito, aunque, insistimos, carecen de la trascendencia que se podía observar en otros casos: “*Por que no me tengan por parte apasionada...*” (pág. 176) o “*Harto pudiera decir acerca desto, pero me dirán que quien me mete en esto, mi en gobernar el mundo...*”. (pág. 157) Nos resulta llamativo este último caso por el uso totalmente contrario que hace el autor de esas apelaciones a algún tipo de destinatario, quiero decir que si muchas veces, como hemos visto, han servido como excusa o trampolín para la digresión o el comentario de toda índole, aquí sirve justo para lo contrario: callar y no ser prolijo de más.

Subrayar por fin, en la misma línea, la escasez de las intervenciones del narrador en el momento presente e incluso la inexistencia de apostillas a lectores explícitos representados y otros recursos (como las preguntas, el uso del nosotros...).

Por todo lo dicho, resulta imposible valorar el marco dialogístico de esta novela (puesto que apenas lo hay) del mismo modo que los demás, y es que:

“El *Estebanillo* se inscribe, pues, en la misma medida que se

aparta, por voluntad de su creador, en la tradición de la novela picaresca: de ahí que no respete en absoluto su perspectiva novelesca, manteniendo sólo la convención autobiográfica, pero tratada más bien en términos de crónica burlesca o de memorias de soldado”.³⁴⁸

Llegados a este punto, pues, nos parece imposible negar la peculiar situación dialogística vigente en todos los títulos de la serie (aunque más o menos lograda y trascendente, convenimos). Pero esto no tiene por qué ser tenido como inconveniente, escuchemos, si no, el punto de vista de Cabo cuando acertadamente explica:

“La autobiografía picaresca reúne elementos suficientes como para ser calificada de macroacto ilocucionario; es decir, como instancia integrada en un marco comunicativo. Tal consideración, la de la autobiografía como acto de habla, permite, de pronto, integrar satisfactoriamente la circunstancia narrativa en el análisis de estas obras, hecho éste de absoluta necesidad según hemos intentado mostrar. Permite, además, comprender las profundas diferencias entre las varias obras picarescas ante la posibilidad de hacer patente o no la situación en que el acto autobiográfico se desarrolla”.³⁴⁹

Por de pronto, pues, ya no es necesario apartar (injustamente podríamos decir) las obras que introducen cambios como el uso de la tercera persona o la forma dialogada. Es más, ocurre todo lo contrario, como ya comentamos a la hora de considerar las distintas novelas, no son excluibles las novelas en forma dialogada puesto que no hacen otra cosa que dejar muy claro y patente las formas que regían, desde un primer momento, la configuración enunciativa de las novelas. Aquí de nuevo nos sirven las conclusiones de Cabo, cuando hablando de los relatos picarescos de forma dialogada, dice:

“Todos ellos reproducían con total claridad lo que ahora postulamos para el *Lazarillo*: aquellas relaciones vitales no

³⁴⁸ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XLVI.

³⁴⁹ CABO, *El concepto de género, cit.*, pág. 70.

eran picarescas sólo por autobiografías, sino, especialmente, por haberse realizado a instancia de otro personaje. No se desvían, por tanto, de la estructura narrativa que postulamos; al contrario, la subrayan. Hipertrofian, según avanzábamos anteriormente, el discurso en detrimento de la historia, mas no acuden a un entramado estructural esencialmente distinto al del *Lazarillo*, *Guzmán*, *Buscón* o cualquier otro exponente de la serie literaria”.³⁵⁰

Ahora bien, indudables son las consecuencias que esta peculiar configuración acarrea, consecuencias importantes que habrá que tomar en cuenta a la hora de escrutar las novelas. Sólo podremos valorarlas correctamente si tomamos en cuenta todo lo dicho; siguiendo este rumbo abría la senda Florencio Sevilla:

“Y una vez constatada la presencia de este diseño dialogístico, las consecuencias se nos antojan tan numerosas y cruciales como para replantear el género y su poética, de cabo a rabo, pues entra en juego en el relato nada menos que el ‘receptor’ con una gama de funciones de lo más variado: lector, narratorio, conarratario, interlocutor, etc. Funciones que, en todo caso, condicionarán de manera definitiva la fisionomía de las obras desde todos los puntos de vista: determinan las expectativas de la recepción, marcando el sentido último del mensaje; imponen la perspectiva del narrador, merced a la relación establecida entre ambos; condicionan la naturaleza y el tono de los episodios rememorados; seleccionan el registro lingüístico empleado; engrosan la materia novelesca con sus intervenciones; etc.”.³⁵¹

Esto mismo, estas consecuencias en todos los aspectos, ya sean formales o semánticas, es lo que pretendemos demostrar en el siguiente punto de este estudio, para, al fin, llegar a una caracterización del género. Pero antes, y a modo de conclusión –y sobre todo reafirmación de nuestra hipótesis–, queremos debatir una afirmación de otro crítico que se ha enfrentado a nuestro polémico género, Garrido Ardila, quien considerando el planteamiento de Florencio Sevilla, el mismo que aquí estamos siguiendo y desarrollando, sentenciaba:

³⁵⁰ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 63.

³⁵¹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., págs. XV, XVI.

“Sevilla estima con todo acierto que el diseño diegético de la novela picaresca está diseñado por «una matriz de raigambre dialogística». El dialogismo, no obstante, se cuenta entre las características primordiales de la novela, según lo cual no debiera reconocerse como rasgo determinante. La relación de una biografía y la figura del narratario son elementos narratológicos observables en un sinnúmero de géneros: antes bien autobiografía y narratario son, en la novela picaresca, consecuencia del fin último de la narración, que estriba en referir un caso, ya sea una situación final y resultado de una trayectoria vital, o una vida que interesa al narratario. Fuerza será reconocer, en definitiva, que la relación del caso constituye un rasgo causal, mientras que la autobiografía y el narratario son sus efectos y, por consiguiente, peculiaridades secundarias”.³⁵²

Vayamos de lo último a lo primero: “peculiaridades secundarias” dice Garrido, para nosotros el marco dialogístico que encierra la pseudoautobiografía y las numerosas marcas y modos de interacción entre el narrador y sus interlocutores (narratario principal, lectores explícitos y implícitos, etc.) es fundamental, volver a insistir en ello ahora parece inútil, ya lo demostraremos más adelante (y ya ha quedado claro que, de momento, está presente en todos los títulos). En todo caso, digamos que en nuestra opinión no son efecto de nada, sino causa de todo. En segundo lugar, aunque de algún modo estamos en presencia de una idea que ya hemos rechazado también en la segunda parte de este trabajo, tenemos que discrepar con el estudio en cuanto a su valoración del traído ‘caso’. Éste, como explicación desde el presente de una situación de deshonor, o al menos de una situación especial en el presente, no debería ser retenido como rasgo definitorio, en sí (y sin más, íbamos a decir), del género picaresco, puesto que no aparece en todos y cada uno de los títulos (no existe tal en el *Buscón*, el *Marcos*, el *Estebanillo*, el *Alonso*, etc.) Indudablemente fue un elemento magnífico en las novelas que recurrieron a ello, especialmente genial en el *Lazarillo*; no obstante, por los motivos varias veces expuestos, decidimos no mantenerlo entre los rasgos distintivos esenciales. Así pues, sólo podemos cuestionar la idea

³⁵² GARRIDO, *El género picaresco*, cit., págs. 230, 231.

según la cual la situación narrativa nace gracias y en función del ‘caso’; antes reafirmamos nuestra idea según la cual la forma dialogística de las novelas picarescas es lo primero: es anterior a la seudoautobiografía y configura todo lo demás; es el rasgo fundamental, por encima de cualquier otro, puesto que todo depende de ello. En tercer y último lugar, cuando al principio de su reflexión el crítico afirma que “el dialogismo” no se debería retener como rasgo determinante por estar presente en otras formas literarias, también discrepamos. Lo que hará del “dialogismo” de las novelas picarescas un rasgo distintivo y excluyente, será el peculiar uso que se hace de él. Los autores que ensayaron con el género captaron bien lo que implicaba este modelo, y es un procedimiento propio a la serie, cuyas características formales y semánticas lo hacen especial y único. No importa que en la superficie se utilice alguna modalidad ya conocida y empleada por otras formas literarias, lo que sí importa, en cambio, es el giro particular que se le da en un momento determinado hasta convertirlo en innovador y singular (hasta el punto incluso de propiciar el nacimiento de la ‘novela moderna’). En el caso que nos ocupa, la hibridación entre lo narrativo y la forma dialogística y, fundamentalmente, el modo en que lo manejaron los autores y con qué fines, hacen de la situación dialogística dentro de la cual se desarrollan los relatos seudoautobiográficos picarescos el rasgo característico número uno, rasgo que además, repitámoslo, determinará en gran medida la configuración general de las novelas (estilo, lenguaje, temas contenidos, mensaje, etc.) De hecho, como ya hemos podido apreciar, algunas de las implicaciones literarias que conlleva el género del diálogo asoman, en cierto modo, en nuestras novelas picarescas; Ana Vian resume la situación de manera convincente:

“Los procedimientos más habituales para crear la mimesis conversacional pueden agruparse, para mayor claridad, en diferentes apartados, a saber: dramatismo e inmediatez escénica; ilusión de intimidad; familiaridad y distensión; circunstancias y emotividad. Para ello conviene tener presente que autor y lector están siempre presentes en el diálogo, si se entiende éste como modelo reducido de toda comunicación literaria. El autor no es testigo imparcial y establece relaciones de distinta índole con cada uno de los

interlocutores, y a través de ellos con el lector.”³⁵³

Aunque en nuestro caso no tenemos siempre diálogos como tal sino una especie de diálogos truncados, a nuestro entender la repetición del proceder y los resultados vienen a ser similares; de hecho, ya comentamos algunos de los efectos, aquí mencionados por Vian, a la hora de considerar nuestros relatos uno a uno, por ejemplo la familiaridad y la distensión.

Ahora, pues, procuraremos evidenciar todo lo dicho; esto es, las numerosas consecuencias estilísticas que nacen del manejo de la configuración dialogística. Ya hemos intentado subrayar algunas de las primeras implicaciones que traía consigo la peculiar configuración enunciativa de los relatos picarescos: como son el imponer una perspectiva de lectura desde cierta superioridad moral, condicionar el tono confesional, justificativo, referencialista, etc., determinar el objetivo de la rememoración y por tanto la elección de los episodios contados, así como el modo de hacerlo, etc. Tantos elementos que cobran toda su relevancia gracias a unas hábiles situaciones de enunciación que otorgan protagonismo no sólo al narrador sino también y sobre todo al conversador, y por ende al interlocutor. Dado este primer paso, veamos ahora otras de las implicaciones claras del diseño dialogístico que rige las novelas picarescas en cuanto al estilo mismo de esas producciones literarias. La observación y recopilación de éstas, creemos, nos permitirá caracterizar y definir más claramente el género en su conjunto. O dicho de otro modo (eso es, valiéndonos de las acertadas y claras palabras de Darío Villanueva):

“De hecho, en el corpus no excesivamente nutrido de esta narrativa española producida entre 1554 y 1664 (...) la presencia de las distintas instancias de la recepción que antes hemos organizado en un cuadro es muy intensa e ilustrativa [véase cuadro pág. 348], hasta el extremo de que la novela picaresca puede ser el ámbito mejor para comprobar en la praxis literaria e histórica las definiciones teóricas, de por sí

³⁵³ VIAN, Ana, “*La ficción conversacional en el diálogo renacentista*”, en *Edad de Oro*, VII (1988), págs. 173-186, pág. 178.

abstractas y por ello a veces inasibles. Por no ignorar ninguna, el texto de la mayoría de aquellas novelas no desdeña incluso, en los prólogos-dedicatoria del autor a un noble o mecenas protector suyo, la correspondiente al lector-empírico, y así tenemos a Mateo Alemán remitiéndose al marqués de Poza y a don Juan de Mendoza; (...) A través de esas personas reales, contemporáneas del escritor, precede al mismo texto de la novela la situación comunicativa que está en la base de todo hecho literario y se mencionan sus actantes: el destinador y un destinatario explícito y selecto, jefe de fila de todos los demás que la obra tendría en el tiempo y en el espacio. (pág. 349) Ahora bien, –añade, y será el punto de partida para continuar nuestro análisis– si la novela picaresca acaba de prestar excelentes servicios a la determinación de un paradigma de los receptores inmanentes en narrativa, veamos ahora hasta qué punto esa herramienta crítica ayuda a explicar la trayectoria de aquél género, definido no ya mediante la suma inductiva e inconexa de factores, generalmente argumentales o temáticos, comunes a varias piezas incluidas en el corpus picaresco, sino como un conjunto coherente de elementos formales; esto es, como una poética que comienza ofreciéndose a modo de respuesta seductora para los escritores que al aceptarla con mayor o menor rigor y originalidad la van modificando hasta su desgaste y definitiva pérdida de virtualidad, momento en que el género deja ya de tener interés para los nuevos narradores. Añadamos, pues, la presencia funcional del receptor inmanente a la caracterización constructiva de aquella poética tal y como está formulada en el fundamental trabajo de Frenando Lázaro Carreter...” (*op. cit.*, pág. 351)

III. 2. DECORO LINGÜÍSTICO (determinado por la situación enunciativa)

Como venimos anunciando desde el principio, los principales rasgos estilísticos que caracterizan y diferencian el estilo picaresco vienen derivados, de algún modo, de la configuración dialogística de los textos; si las relaciones de los narradores no fueran de raigambre dialogística, el resultado estilístico de las novelas picarescas seguramente no sería en nada comparable. Los rasgos a los cuales nos referimos son, a nuestro entender y principalmente, tres: la oralidad, la heterología (según la entendía Bajtín) y la intertextualidad (repetimos que entendemos con este término la mezcolanza de todo tipo de citas e incursiones de toda índole: refranes, cuentos, citas eruditas o religiosas, etc. a lo largo del discurso del narrador). Y antes de que se pueda objetar que esos elementos probablemente no sean inauditos en la literatura coetánea –o incluso anterior–, insistimos en que lo que sí hace de ellos características propias y distintivas de nuestro género es el modo de emplear, combinar y enfrentar registros tan dispares; insertar y mezclar elementos ajenos al propio discurso pseudoautobiográfico del pícaro, etc.; eso es, la novedad con la cual los autores picarescos manejan estos elementos y conceptos, superando asimismo las anteriores técnicas y manifestaciones literarias de entonces (y abriendo paso, en opinión de muchos, a la novela moderna).

Siguiendo todavía la línea que hemos elegido, que consiste como sabemos en mirar nuestras novelas a la luz del diálogo, escuchemos, como base, unos comentarios de Ana Vian acerca de este último género:

“(...) desde su nacimiento se concibe como género híbrido y proteico que suma contenido dialéctico (el proceso discursivo de las ideas) y forma retórica (conversación de al menos dos personajes). El diálogo mantiene una convención muy frecuente a lo largo de toda su historia; se presenta como transcripción de una conversación realmente acontecida. Y allí reside, precisamente, su riqueza literaria, pues se convierte así, metafóricamente, en modelo reducido de toda

comunicación”.³⁵⁴

A lo largo de su artículo, pues, la profesora apunta varios recursos retóricos propios del diálogo pero que también adquieren un valor relevante a la hora de valorar la novela picaresca, como lo son la oralidad, la adaptación del lenguaje y del tono, la variedad de contenidos y el fin didáctico de los mismos, la familiaridad, la emotividad, etc., elementos que evidenciaremos a continuación en los títulos que forman nuestro género y que, por ende, lo acabarán definiendo.

Antes de eso, conviene ahora llamar nuevamente la atención sobre los trabajos de Florencio Sevilla, quien –ya lo hemos visto– dedicó especial atención a la configuración dialogística de las novelas picarescas, especialmente acerca del *Alonso, mozo de muchos amos*; ha insistido en varios escritos sobre la importancia y, sobre todo, sobre la voluntariedad de Alcalá Yáñez a la hora de crear y mantener la figura del interlocutor:

“En sus páginas coexisten dos planos informativos tan nítidamente diferenciables como perfectamente engarzados. Uno es de naturaleza discursiva o conversacional otro de cariz narrativo o autobiográfico. (...) Más a las claras: estamos ante una narración autobiográfica imbuida en un diálogo; ante una novela autobiográfica engastada en un marco coloquial. (...) No basta, pues, con limitarnos a mencionar ocasionalmente, para minimizarlo, tal o cual componente. Por voluntad de su autor, nos las habemos con un marco dialogístico (anterior incluso a la autobiografía) al menos tan relevante en la novela como el componente nítidamente picaresco”.³⁵⁵

Así el panorama, nos parece que ha llegado el momento de adentrarnos más hondo en esta senda abierta de manera superficial –si se nos permite– por distintos críticos para desarrollarla hasta el punto de convertir el apunte en la piedra de toque esencial del género en su

³⁵⁴ VIAN, *La ficción conversacional*, cit., pág. 173. Es precisamente este concepto de comunicación el que no interesa particularmente a la hora de emprender nuestro análisis del estilo picaresco, y eso es así ya que, como acertadamente afirma Carrillo: “El lenguaje no existe como fenómeno aislado sino integrado en un fenómeno de comunicación”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 23)

³⁵⁵ SEVILLA, *Sobre el desarrollo dialogístico*, cit., pág. 260.

conjunto. Porque no basta con observar la presencia de la configuración de raigambre dialogística como un simple hecho, más o menos evidente según los títulos; dicha configuración es la responsable de todo lo demás: la configuración global de las novelas de nuestro género deriva de ella, tanto en lo que se refiere a su forma como a sus contenidos. En resumidas cuentas, creemos que, si bien es cierto que el rasgo se tuvo en cuenta en alguna ocasión no se explotó lo suficiente, y es lo que procuraremos remediar, con el convencimiento de que haciéndolo así podremos entender y definir, por fin, las novelas picarescas españolas. Estamos seguros de que escrutar los textos bajo la luz de la poética del diálogo puede resultar muy eficiente.

Por otro lado, nos valdremos también de otro enfoque, tan útil como interesante: el que aborda Francisco Carrillo en su trabajo *Semiolingüística de la novela picaresca*. En este estudio el crítico no se preocupa tanto por el condicionamiento que sufre un discurso en determinada situación comunicativa –aunque también–, sino que hace más bien hincapié en la importante relación que mantienen lenguaje y expresión con el contexto en el que se produce un discurso concreto; para él, pues, “texto y contexto”³⁵⁶ deben de considerarse, inevitablemente, de manera combinada. Así las cosas, plantea:

¿Es posible conocer y descifrar un código ignorando las condiciones históricas, sociales y psicológicas que lo configura? –Opina que no, ya que– El enunciado es significativo pero no es la significación, que en definitiva es lo que nos interesa. Signos diferentes pueden significar mensajes diferentes. El signo lingüístico nos interesa en cuanto es lengua, por su relación con otros signos para ver

³⁵⁶ Lo justifica de la siguiente manera: “Según la ya establecida división de la semiología, la pragmática estudia las relaciones entre los signos y los que os usan. En otras palabras, estudia las relaciones entre las expresiones, los objetos a que éstas se refieren y los usuarios, o lo que es igual, las relaciones entre texto y contexto. (pág. 32) –Y es que, según explica– Repetidamente hemos venido insistiendo en la necesidad de salir del texto. Es el contexto el que nos explica la situación o circunstancias que añaden, quitan o cambiar [sic] el significado del texto literario. Nuestro concepto de contexto puede igualarse al de «contexto de situación» (J. Lyons, 1970) de un acto comunicativo. Esto limita nuestro trabajo al conjunto de factores que constituyen la situación espacio-temporal (lugar, época, acontecimientos, escritores, lectores, etc.), convenciones creencias, etc., de la sociedad a la que pertenecen los escritores y lectores de la picaresca española del siglo XVI y principios del XVII”. (pág. 36)

qué función dentro de la oración, unidad o texto, y por su relación con el contexto. (pág. 14) –Y– El conocimiento específico de las reglas lingüísticas incluye el conocimiento ideológico consciente o inconsciente del mundo o sociedad. La competencia supone un doble poder y capacidad: el de emitir y comprender, comunes al emisor y al receptor. La diferencia entre emisión y recepción depende del nivel de «actuación», como dice Ruwet. La actuación es la práctica. Pero esta práctica está sometida al contexto y condicionada por éste. La competencia comunicativa se adquiere en un contexto histórico-social y se ejerce en ese mismo contexto. Por esto –añade– el concepto de «competencia» de Chomsky será válido cuando se articule con rigor en el proceso de la comunicación humana. Este concepto debe admitir una competencia social que regula la actuación en determinada situación concreta histórica y social”.³⁵⁷

La cita es larga pero merecía ser reproducida entera en la medida en que reúne todos los elementos que nos interesan aquí: lenguaje y modo de expresión, dentro de una situación comunicativa particular y de un contexto concreto (eso es: dentro del marco dialogístico tan peculiar que contiene la seudoautobiografía picaresca, en la sociedad española de los siglos XVI y XVII).

Queda claro, pues, que entre unos conceptos y otros –el presupuesto de la situación dialogal y la relación directa con el contexto áureo– que el lenguaje y estilo de la picaresca sólo se nos podía antojar singular.

III. 2.a. Estilo y Lenguaje.

No cabe duda, nos parece, de que el modo de expresión que plasman los autores del siglo XVI y XVII en sus textos es tan singular como original y distintivo. De hecho, la ruptura que supuso el nacimiento de nuestro género con respecto a las restantes manifestaciones literarias

³⁵⁷ CARRILLO, *Semiolingüística, cit.*, págs. 17, 18. Planteamiento éste que parte de la siguiente premisa: “Nos parece claro que dentro de una teoría de la comunicación literaria va incluida una teoría de la acción, ya que todo ‘acto literario’, como ‘acto de comunicación’, encierra una intención, un propósito, y le son consustanciales los actos ilocucionarios. La pragmática debe de ocuparse de las reglas mediante las cuales un acto comunicativo es apropiado dentro de un contexto”. (pág. 32)

áureas y anteriores ha sido comentada en numerosísimas ocasiones.³⁵⁸ Veamos, pues, en qué consisten estas diferencias que acaban dibujando la poética de la novela picaresca española.

• *LA ORALIDAD.*

En el género dialogado, pero también en las novelas picarescas, una de las particularidades que saltan a la vista es el efecto de oralidad que se desprende de los textos. Pero antes de caer en confusiones, no olvidemos que “cuando se trata de textualizar lo hablado; el escritor no puede limitarse a *transcribir* la oralidad, sino a transformarla mediante distintos recursos técnicos”.³⁵⁹ Proponemos a continuación un breve recopilatorio de algunas técnicas (las más frecuentes y comunes) de las que se valen los escritores para llevar a cabo este proceso de “oralización” de sus relatos escritos:

–mezclar los tres principales estilos: alto o sublime/ medio y bajo o llano.

–amplio uso de deícticos (de lugar: *este, aquel*; de vista: *mira*; de oído: *oye, escucha*; de habla: *digo que, como dijo...*, etc.), lo cual contribuye a subrayar la condición hablada de los interlocutores.

–las repeticiones inadecuadas de conectores como ‘y’, ‘pues’, etc.

–oralidad auditiva: rimas, repeticiones, etc.

³⁵⁸ Francisco Carrillo es uno de ellos –limitándonos a un ejemplo– y declaraba al respecto: “La picaresca española presenta un sistema de signos aparentemente simples, bien delimitados a la vez que repletos de ambigüedades y ambivalencias. El creador de la picaresca, el autor del *Lazarillo*, manifiesta genialmente una tendencia analítica en la claridad y manejo de los signos, situando un nuevo tipo literario en un punto de progreso. Busca una nueva y mayor expresividad que la establecida en las novelas de caballerías y pastoriles. Realiza una transformación dentro del sistema literario español, aunque mantenga algunos elementos significantes automatizados de la literatura precedente y contemporánea. Estamos ante un sistema nuevo, ante un nuevo código literario” (*Semiolingüística, cit.*, pág. 49). También podríamos citar a Pfandl, Parker, etc. véase *supra* nota 7.

³⁵⁹ BUSTOS TOVAR J. Jesús., “Hablar y escribir en los albores del Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, XXIII (2004), págs. 53-70, pág. 64.

- repetición del mismo modelo perifrástico (por ejemplo la forma de ‘poder’ seguido del infinitivo).
- presencia de muchos verbos en gerundio.
- oralidad estructural, que consiste en no contar el final de una historia o anécdota en el mismo capítulo en que empezó, e invitar al lector a esperar el desenlace en el capítulo siguiente.
- inclusión de diversos tipos de digresiones, cuentos, refranes, incluso de hechos circunstanciales muy poco relevantes, como meras situaciones cotidianas para favorecer la mimesis conversacional y el sentimiento de que las cosas se van contando según van ocurriendo; también se suele incluir pullas y chistes.
- uso de coloquialismos o de lenguaje rústico, de jergas etc. que tradicionalmente eran registros propios de lo hablado.

Estos elementos, asoman, en cierta medida, en los textos picarescos que nos ocupan, volveremos a ellos a continuación, y ejemplificaremos algunos con extractos de nuestros textos. Por el momento resumimos, con palabras de Frenk Margit, el proceso de oralización en textos escritos, en sus diferentes facetas y componentes; explica así la especialista:

“(El fenómeno) de la oralidad, que actuó ‘por dentro’, intertextualmente en los procesos de creación de muchos autores. Es, a su vez, una ‘oralidad’ con varias facetas, que deben diferenciarse. Es el lenguaje ‘hablado’ que adopta un escritor como Mateo Alemán, estableciendo «una desenfadada situación comunicativa que supone gestos y entonaciones de la voz» (Peale, 1979, 49). Es, por otra parte, el lenguaje familiar, cotidiano que ‘hablan’ muchos personajes en los varios géneros (empezando por el celestinesco). Es, –sólo hasta cierto punto– el ‘escribo como hablo’ del humanismo renacentista”.³⁶⁰

³⁶⁰ FRENK, Margit, *Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, [Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 1980), publicado en Ed. Bellini, Roma, 1982, págs. 101-123], aquí en *Cervantes Virtual*, pág. 50.

Pero además, en el caso específico de la picaresca podemos añadir otro elemento que fomenta el efecto de oralidad, la germanía. Estudiaremos el lenguaje germanesco con detalle más adelante, pero de momento apuntemos aquí la acertada observación de César Hernández Alonso y Beatriz Sanz Alonso:

“La germanía es, efectivamente, una jerga que afecta, en cuanto a lo lingüístico, solamente a algunos niveles en que se organiza el lenguaje oral (léxico, semántico y, subsidiariamente, morfológico). Y hemos dicho bien ‘lenguaje oral’, porque la esencia de la jerga es, en principio, su oralidad; y cuantas plasmaciones gráficas ha sufrido son secundarias y derivadas de sus intenciones”.³⁶¹

Por otra parte, está claro que para que un texto pueda presentar estos rasgos hace falta que surja dentro de una situación narrativa que lo permita, puesto que, y en boca de Bustos Tovar,

“la oralización del discurso de los personajes consiste esencialmente en la organización de una situación comunicativa que permite insertar manifestaciones verbales propias de ‘lo coloquial’ en el marco de la acción de los personajes. No es imprescindible que el personaje literario adopte todos los rasgos propios de la ‘conversación coloquial prototípica’, sino sólo aquellos que sirven de marca de inscripción de lo conversacional en el propio discurso del personaje, combinados con referencias a la situación comunicativa real en que éstos actúan. Textualizar la oralidad no consiste en ‘escribir como se habla’; muy al contrario, ese proceso consiste en crear un nuevo tipo de discurso cuyo fin último es transmitir al lector el comportamiento de los personajes”.³⁶²

³⁶¹ HERNÁNDEZ ALONSO, César, y SANZ ALONSO, Beatriz, *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Universidad de Valladolid, 1999, pág. 39. En la misma línea, María Jesús Redondo comenta también el hecho al decir que: “el uso puramente comunicativo para el que se creó, el uso de la lengua popular y de los registros coloquiales, permiten ver que la esencia de la germanía es la oralidad”. (*El léxico de Germanía en los diccionarios de los siglos de oro y en el “Anew Spanish and english dictionary” de John Stevens*, CSIC (Instituto de la Lengua Española)

³⁶² BUSTOS TOVAR, José Jesús., “Lengua común y lengua del personaje”, en *El personaje literario*, cit., pág. 39. Ana Vian, a su vez, dejaba claro que no se trata “de una imposible transcripción escrita de una conversación real, sin una conversión en texto, reproducción

Todos nuestros autores, con más o menos acierto, buscaron y consiguieron dicho efecto –lo veremos a renglón seguido, como de costumbre, en las novelas mismas–.

Por otra parte, hecho importante, no hay que dejar de poner las cosas en contexto a la hora de analizarlas. O dicho de otra manera: “Quienes nos interesamos por la cultura del Siglo de Oro español debemos esforzarnos para captar la realidad viva de la transmisión y la recepción de los textos en este momento”.³⁶³ Y esta realidad es la siguiente, todavía en boca de la gran estudiosa Margit Frenk:

“(…) en los siglos XVI y XVII continuaba viva entre la población humilde esa muy antigua cultura oral antes mencionada, que encontraba expresión verbal en cuentos, refranes, canciones, romances, rimas infantiles, conjuros, etc. A diferencia de lo que ocurrió en la Edad Media, ahora muchas de esas manifestaciones penetraron en la cultura aristocrática y urbana, integrándose en la poesía, la narrativa y el teatro: (...) Toda una amplia gama de manifestaciones literarias que pudieron surgir gracias a la cultura oral procedente de la Edad Media y que seguía viva en la España del Siglo de Oro”. (pág. 49)³⁶⁴

Por su parte, Antonio Prieto también comenta el proceso de oralización de los textos, siempre considerando las cosas desde la perspectiva del contexto histórico-cultural correspondiente; dice entonces:

“Regresando al cultivo de Platón por los humanistas, con su

manipulada, elaborada, de la naturalidad, azar, tono familiar y cómplice que suele caracterizar a una conversación que se pretende literariamente creíble y cómplice que suele caracterizar a una conversación que se pretende literariamente creíble y que quiere textualizar la lengua coloquial inherente a un encuentro ‘transcurrido’ (...) –y añade– No sólo se trata de la inclusión de expresiones coloquiales, pues como veremos están también tiene su tratamiento retórico, sino de estructurar el discurso de acuerdo con el acto interlocutivo inmediato para representar los comportamientos, actitudes, formas de pensar y actuar de los personajes en la discusión”. (“La codificación del habla y del personaje del indio en los «Coloquios de la verdad» (c. 1569) de Pedro Quinoga”, en *El personaje literario*, cit., pág. 271).

³⁶³ FRENK, *Lectores y oidores*, cit., pág. 55.

³⁶⁴ Además, también era una realidad el hecho de que “la lectura silenciosa, individual y solitaria, que en el Siglo de Oro convivió con la oral-auditiva (y que acabaría imponiéndose)” (*Lectores y oidores*, cit., pág. 49).

extensión traductora, lo que el Renacimiento captó en los diálogos platónicos y en la escenificación de los de Cicerón, fue también un proceso de ennoblecimiento literario. Frente al discurso doctrinal o dogmático, extendido en escritura, el diálogo era un encuentro entre ciudadanos que se consumía oralmente. Y la originalidad que los renacentistas aprecian en Platón es la fijación de un lenguaje hablado mediante la *escritura* de los diálogos”.³⁶⁵

Por todos esos motivos no es extraño encontrar tantas marcas de oralidad a lo largo de los textos escritos durante aquella época, en los diálogos y epístolas y también, como no, en la novela picaresca.

Antes de terminar con este importante rasgo que llega a ser la oralidad en la caracterización de nuestro género, quisiéramos volver a llamar la atención sobre un fenómeno decisivo y que no se puede eludir, de ninguna manera, a la hora de considerarla: es la cuestión de la recepción y difusión de la literatura durante el Siglo de Oro. En efecto, dejar de considerar el tipo de público que recibía estas producciones literarias sería obviar una realidad tan palpable como determinante y relevante para el proceso de escritura misma. Margit Frenk, y antes que ella Maxime Chevalier, han estudiado detenidamente el público de la literatura durante el periodo que nos ocupa y aportan datos sumamente importantes. Sin embargo, discrepan en sus conclusiones, muchas veces, y creemos que por sus distintos modos de encarar la cuestión: cuando el segundo se limita a rastrear los “lectores potenciales”, en sentido estricto, la segunda pretende llevar a cabo la demostración de que existía en realidad un público muchísimo más amplio que el perceptible a primera vista (o siguiendo las pesquisas de su compañero por ejemplo –que consistía en registrar bibliotecas privadas, etc.–) por ser constituido no sólo por lectores (con la limitación que esto suponía en aquellos momentos), sino por “lectores y oidores”.³⁶⁶ Son esencialmente los

³⁶⁵ PRIETO, *La prosa española, cit.*, pág. 108.

³⁶⁶ En efecto, los supuestos ‘lectores potenciales’ formaban un grupo mucho más reducido para Chevalier que para Frenk, y eso por tres motivos fundamentales: el alto porcentaje de analfabetización, la limitación del poder adquisitivo, y un claro desinterés hacia la cultura de la mayor parte de la sociedad. Con todo, no deja de matizar el francés, admitiendo primero que algunos pobres, criados, podían leer en los ejemplares disponibles en casa de sus amos (cita el caso de Torquemada, Castillo Solórzano y Cervantes); y segundo que se

planteamientos y conclusiones de Frenk las que nos van a interesar ahora. Resumiendo mucho, su trabajo se centra alrededor de dos ejes principales, el primero consistiendo en identificar el público literario durante el Siglo de Oro, demostrando su amplitud y diversidad; y el segundo ateniendo a las implicaciones que conlleva eso para los escritores.

Por lo que al primer objetivo se refiere, sólo diremos que, aparte de compartir sus convincentes observaciones, resulta llamativo –a nuestro entender– ver cómo entre los ejemplos que propone la estudiosa para subrayar el carácter oral de las obras de entonces aparecen, en repetidas ocasiones, novelas picarescas de nuestro *corpus*. Hecho en sí que nos resulta alentador y sobre todo revelador. Veamos algunos:

“Que deseoso te considero, lector o oidor –que los ciegos no pueden leer– de registrar lo gracioso de don Pablos, príncipe de la vida buscona”.³⁶⁷

También recurre a Francisco de Úbeda, como segundo ejemplo, opinando que “hizo con los mismos conceptos un juego aun más vertiginoso” (pág. 52) Por fin, su tercer argumento lo encuentra en el caso de Alcalá Yáñez, acerca del cual afirma:

“En el prólogo al *Donado hablador* Jerónimo de Alcalá menciona «los riesgos y peligros que se pone el que escribe en estos tiempos (...) que los que escuchan y leen [quedan] maravillados»”. (pág. 53)

Además, ocurre lo mismo cuando Frenk se propone demostrar la presencia del “vulgo” tanto en las mentes de autores como en prólogos, etc. como parte incontestable del público receptor; los ejemplos, nuevamente, los encuentra en los textos de nuestro género.

Ahora bien, en cuanto a la segunda idea principal de la

podía tener acceso a las versiones manuscritas que se encontraban en libre circulación. Véase *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976, págs. 13-25 y 44-50.

³⁶⁷ FRENK, *Lectores y oidores*, cit., pág. 52. Pero, además comenta en nota (6): “Quevedo –o quien fuera el autor del prólogo del *Buscón*– viene a decir que hay lectores necios, ‘ciegos’, que no pueden leer y que por lo tanto sólo pueden ser *oidores* del texto; *lector* es el discreto, *oidor* es el ignorante que, como los ministros de justicia, se mete a censurar lo que no entiende”.

investigadora, a saber las implicaciones que conllevaban esta práctica de las lecturas públicas en voz alta, la primera que nos parece digna de interés tiene que ver con la conciencia de los escritores y de su voluntariedad. Voluntariedad a la hora de adaptar sus textos escritos pero destinados a ser, en mayor o igual medida, escuchados además de leídos.

“Muchos autores del Siglo de Oro español escribirían anticipando una posible y pronta conversión de sus letras en sonido, hablarían con sus oyentes desde un aquí y ahora que –imaginariamente– compartían con ellos, una vivaz comunicación de toma y daca”. (pág. 51)

Ya hemos mencionado este hecho incontestable de la interinfluencia existente entre emisor y receptor³⁶⁸; seguiremos insistiendo en ello procurando demostrarlo cada vez más con elementos concretos sacados de los textos.

Antes, por último, y a pesar del hecho de que pueda parecer más alejado de nuestra propia problemática, conviene señalar que Margit Frenk termina su estudio con el análisis del tipo de público, del problema del analfabetismo en España, etc. Y no cabe duda en sus conclusiones: el abanico de “oyentes” era bastante amplio:

“Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de los textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluida la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían

³⁶⁸ En este sentido además, es importante no olvidarnos de una circunstancia importante, acertadamente apuntada por Carrillo: “Escritor y lector pertenecen a una comunidad de habla, de historia, de cultura y de problemas socioeconómicos y convencionalismos de permanente interacción social. El contexto es por naturaleza de carácter dinámico; encierra toda la dinámica social de un grupo en constante cambio. Por esto es importante precisar bien los límites de un contexto, dentro de lo posible. A una sociedad en cambio es difícil señalarle su estructura. El contexto no es una pirámide de datos inconexos históricos y sociales, económicos o políticos, sino una estructura significativa o síntesis de todos aquellos ingredientes que actúan sobre un acto de comunicación y nos permiten «marcar» los puntos básicos de la experiencia conceptual y psicológica, variando un poco el concepto de Halliday (1976). Los datos sólo pueden ser motivo de un modo de pensar o ver el mundo. El orden novelado picaresco está insertado en un marco de referencia que es el orden de la vida real. Este orden lo constituyen los hechos histórico-sociales y el sistema de valores que sostienen todo el edificio de una estructura literaria” (*Semiolingüística*, cit., pág. 36).

emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o la repetición libre. Bastaba con que en una familia o en una comunidad hubiese una persona que supiese leer para que, virtualmente, cualquier texto llegara a ser disfrutado de muchos”. (págs. 56, 57)

También afirma, en contra de Chevalier, que al fin y al cabo el analfabetismo no era tan importante como se quiso decir, e insiste, por fin, en el supuesto pero lógico (en su opinión) interés de “la incipiente burguesía comercial” –según sus propios términos–; acerca de la cual comenta:

“Los mercaderes y financieros no tenían bibliotecas, comprueba Chevalier –dice–, quizás, en efecto, no fueran grandes lectores, pero pueden haber sido buenos ‘oidores’. – Y añade– Sería extraño que esa clase en ascenso no aspirara a reforzar su estatus social tratando de asumir la cultura que antes había sido patrimonio exclusivo de las clases dominantes”. (págs. 78, 79)

Por tanto, parece estar claro que el público de la literatura en aquella época era muy amplio y diversificado. Estas consideraciones, entonces, llegarán a cobrar todavía más importancia a la hora de considerar la polifonía característica también, junto con la oralidad, del estilo picaresco; pues cuanto más amplio sea el público, más diversificados podrían resultar ser, supuestamente, los diversos registros empleados. Por ahora, sólo pretendíamos dejar bien claro el carácter marcadamente oral de los relatos en primera persona; oralidad que se desprende tanto del contexto socio-cultural y las costumbres de entonces frente a las manifestaciones literarias, como del propio esfuerzo de los escritores para materializar en sus textos, de raigambre dialogística, esta “oralización de la palabra escrita”. De hecho, y aunque las más veces prácticamente no haya pasado del simple apunte, han sido varios los especialistas en reparar en este rasgo particular de la picaresca que es la oralidad, empezando por Guillén, quien, recordemos, que calificaba al Lazarillo de “epístola hablada” (*La disposición temporal del «Lazarillo de Tormes»*, op. cit., pág. 54), y terminando, en la actualidad, con Klauss Meyer, quien a su vez insistía en la relevancia del concepto, determinante

en otros muchos aspectos a la hora de definir nuestro género:

“Aunque desde el inicio de la serie picaresca el discurso del personaje narrador se ha presentado a menudo como texto escrito, piénsese en el caso de *Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*, y aunque el mismo Ginés de Pasamonte asegura haber escrito su autobiografía por sus pulgares, conviene concebirlo marcado por la oralidad. La razón de esta oralidad (o impresión de oralidad) reside, a todas luces, en el gran espacio que la novela picaresca le concede a la apelación del narratorio por parte del narrador que históricamente es una de sus características más notables”. (pág. 36)³⁶⁹

Con todo, y como ya acostumbramos, observémoslo en las mismas novelas del *corpus*; pues insistimos en el hecho de que al fin y al cabo, únicamente ellas encierran las respuestas que buscamos, y que por ende, sólo su estudio detenido y objetivo nos podrá acercar a una definición satisfactoria del género picaresco. Así, de la misma manera que anteriormente nos apoyábamos en los textos mismos para sostener nuestra argumentación –esto es, a la hora de rechazar y pretender invalidar determinados lugares comunes erigidos al rango de características de la picaresca– volvemos ahora a valernos de un reducido muestrario, para todos y cada uno de los títulos, destinado a verificar –y por ende validar (desde la objetividad)– lo que afirmamos; lo

³⁶⁹ Además, como se propone demostrar, este es un concepto bastante cargado de implicaciones a distintos niveles; por ejemplo, y según expone la propia estudiosa: “Finalmente, importa mencionar brevemente un rasgo de la autobiografía ficcional que ha jugado un papel importante en la concepción de la novela picaresca y que es preciso tener en cuenta para la definición del género. Aunque la autobiografía ficcional no está caracterizada por la correferencialidad entre autor y narrador, emana de ella, debido tanto a la ilusión de verosimilitud del mundo narrado como al discurso autodiegético del pícaro narrador, un aura de autenticidad que tiende a encubrir la ficcionalidad resulta particularmente notable en el caso de la novela picaresca, porque viene a ser reforzado por la oralidad (por fingida que sea) del discurso del narrador, capaz de desplegarse sin trabas gracias al gran espacio que se otorga a sus digresiones. Parece que es precisamente esta tendencia hacia el encubrimiento de la ficción a nivel del architexto de la novela picaresca, la que llevó a Cervantes a concebir su *Don Quijote* una alternativa poetológica con respecto a la «poética historia» del *Guzmán de Alfarache*”. Nos dejemos de subrayar, además de las reflexiones sobre la oralidad que aquí nos ocupan, los otros dos temas relevantes subrayados aquí: la cuestión del realismo y la verosimilitud en la novela picaresca española, y la de Cervantes con respecto a la misma; dos temas que trataremos más detenidamente a renglón seguido (el primero por constituir uno de los rasgos poéticos esenciales para la caracterización del género, y el segundo porque nos valdremos de él para evidenciar nuestras conclusiones).

que, en definitiva, proponemos como rasgo indiosincrático de la picaresca española.

– Oralidad en el *Lazarillo de Tormes*

Antes de ofrecer la muestra quisiéramos hacer un pequeño inciso para compartir una afirmación de Claudio Guillén (que recoge Javier Gómez-Montero) acerca de nuestra primera novelita; dice así, confirmando nuestro parecer:

“A propósito del *Lazarillo*, C. Guillén ha destacado que la escritura se aproxima a una situación retórica determinada por la oralidad. Particularmente en este aspecto de la simulación de oralidad –que implica la sustitución del lenguaje estilizado de la prosa de ficción dominante en otros géneros por un estilo *familiar*, natural, carente de afectación– el *Lazarillo* enlaza con la técnica diegética del *Viaje de Turquía*: en ambos casos el texto escenifica una comunicación efectiva entre un emisor y un receptor o entre varios interlocutores”.³⁷⁰

Aquí tenemos un claro ejemplo de lo dicho:

"Y reían mucho el artificio y decíanle:

– Castigadlo, castigadlo, que de Dios lo habréis.

Y él, con aquello, nunca otra cosa hacía.

Y en esto, yo siempre le llevaba por los peores caminos, y adrede, por le hacer mal y daño; i había piedras, por ellas; si lodo, por lo más alto, que aunque yo no iba por lo más enjunto, holgábame a mí de quebrar un ojo por quebrar dos al que ninguno tenía. Con esto, siempre con el cabo alto del tiento me atentaba el colodrillo, el cual siempre traía lleno de tolondrones y pelado de sus manos. Y aunque yo juraba no lo hacer con malicia, sino por no hallar mejor camino, no me aprovechaba ni me creía más: tal era el sentido y el grandísimo entendimiento del traidor.

Y porque vea Vuestra Merced a cuánto se extendía el ingenio

³⁷⁰ GÓMEZ-MONTERO, *Celestina, Lozana, Lázaro, cit.*, pág. 309. Además de remarcar la oralidad de la novela anónima, la relación de modelos e influencia entre diálogos y picaresca se hace nuevamente patente, y la importancia de la situación comunicativa también.

deste astuto ciego, contaré un caso de muchos que con él me acaescieron, en el cual me parece dio bien a entender su gran astucia". (pág. 75)

No faltan, pues, ni deícticos, ni expresiones de tipo más bien proverbiales y coloquiales, dice Lázaro que va a "contar" un caso, etc.³⁷¹

– Oralidad en el Guzmán de Alfarache

"Tuvo mucha razón el que, viéndome algo medrado en Madrid, en la cárcel y en mi presencia dijo: «Veísme a mí aquí, que ha tres años que estoy preso por ladrón, por falsario, por adúltero, por maldiciente, por matador y otras mil causas que me tienen acumuladas, que con todas ellas me muero de hambre; y el señor Guzmán, con solo dar a su mujer un poco de licencia, vive libre, descansado y rico». ¿Qué podréis creer que sentí? ¿Oh maldita riqueza, maldito descanso, maldita libertad y maldito sea el día que tal consentí, ya fuese por amor, por necesidad, por privanza o algún otro interés! Mas para que se conozca el paradero que tiene lo que así se granjea y el desdichado fin de tales gustos, contaré mis desdichas, discurso de mi amarga vida y en mi mal empleada". (pág. 458, II)

Al igual que en el caso precedente, los recursos empleados por Alemán para darle a su texto este marcado carácter oral saltan a la vista (discurso directo dentro de la narración, repetición del verbo decir, apostillas varias al narratario, etc.).³⁷²

³⁷¹ Acerca de la oralidad en el *Lazarillo* véase, entre otros, a Klauss Meyer, o a García de la Concha, quien sentenciaba: "(...) la oralidad aparece también, y sobre todo, en la disposición retórica de cuento narrado en alta voz, detectable desde la combinación de las técnicas del *summary* y la *scene* a los suprasegmentos tonales, pasando por lo que podríamos llamar énfasis fónico, objetivado en recursos muy varios, pero coincidentes todos ellos en que sólo alcanzan plenitud de realización mediante la expresión oral. En una palabra, representable o no, el *Lazarillo* gana como recitación pregonada". (*Nueva lectura, cit.*, pág. 189) En otro momento retoma esta idea y se propone ilustrar algunos de sus procedimientos, véase págs. 255-261: "Si alguno de los anacolutos deben ser echados, sin más, al costado de la relajación coloquial –(...), otros parecen encontrar una justificación expresiva en el ámbito de la recitación pregonada". (pág. 256)

³⁷² Véase Michel Cavillac, y su interpretación al respecto: "No sólo Guzmán suele dirigirse a él [el alocutorio] con un tuteo familiar entre confidencial y cómplice, sino que no vacila en rebajarle a su propio nivel afeándole su probable conducta o increpándole por su culpable inconsciencia. Así las cosas, la confesión guzmaniana en forma de 'alarde público' reviste a menudo la apariencia de un 'escritura oral' basada en un forcejeo dialéctico que confiere al 'discurso' todo el dramatismo de un alegato en defensa propia" (*El diálogo del narrador con el narratorio, cit.*, pág. 319).

– Oralidad en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo

“Mas, a este tiempo, llega un hermano del Hospital de antón Martín; y, como vio, tanta gente, se metió entre ella, reconociendo al que decían que estaba muerto, que ya le sabía sus mañas; y, apartando la gente, se llegó a él y le dio una puñada; y, tirándole del brazo para levantarle, le dijo: «¿Tantas veces os hacéis muerto, embustero? Ya sé yo vuestros embelecós. ¿Pensáis engañarnos como otras veces?», y dábale de cordonazos. Él empezó a decir a voces: «¡No quiero levantarme!». Yo, que vi que estaba descubierta el artificio, con el dinero que tenía cogido para misas, tomé una calle entre pies, y é también picó lo que pudo. Después oí contar el cuento el algunas partes, donde se acriminaba nuestro negocio...” (pág. 295)

La repetición de estructuras y deícticos al principio de la frase, combinado con el uso de palabras del *Léxico*, o de “oír contar” y “cuento”, así como, y sobre todo, la misma transcripción de la conversación acaecida entre los dos personajes secundarios dejan a las claras dicho carácter oral de la narración.

– Oralidad en *El Guitón Onofre*

“En acordárseme desta práctica, me daba vómitos hasta echar tripas. Dios os libre de cobrar odio a una cosa, que, aunque sea la mejor del mundo, os será la más aborrecible. El peor contrario es el que, de su naturaleza, aborrece a un hombre. Amiguito era yo de hipocresías. Quien no tiene que hacer su perro espulga. Acostaos, como mi amo hacía, con una calavera al lado para dormir: veréis qué niña de quince años. Fuego de Dios en sus piernas y en quien se las apetece, y en el que entonces se las apetecía. ¿Hase visto en el mundo tal ensayo? ¿Pues requiebros no le decía! (...) ¿Qué me digan a mí que Dios se sirve de esto! Estoy por decir que mienten. ¿Hipócrita triste, Dios con los corazones se alimenta! ¿Para qué no estás vendiendo vinagre? etc.” (pág. 209)

Nuevamente, y a nuestro entender, tanto los recursos como el efecto logrado son evidentes.

– Oralidad en *La Pícaro Justina*

“Pues dirás, ¿de qué se enojó Justina? Dirélo. Cómeme el pelo. Ahora bien, yo lo diré a sorbitos, que los que enfermamos de corrimientos no podemos estar tan a punto como los otros. Vaya el primer sorbito. Enojéme, enojéme de que a tan mal tiempo y en tan mala sazón, como era al punto que cogía la pluma en la mano para sacar mis partos a luz me hablasen a la mano. No ha salido mala la deshecha de mi enojo y no poco verisímil la razón de mi enfado. Y por si alguno pensare que la razón que ha dado es christiana, verdadera y cathólica, yo la quiero confirmar, y sea con una fabulita que no yede. ¿Acuérdanse de la fábula de la zorra que, por otra cosa semejante a esta, se enojó, como yo, y echó su maldición a una gata preñada en agosto, y desde entonces salieron los gatos agostizos desmedrados? Pues si no sabes la fábula, oye, que con la fábula de la zorra me destetó mi madre”. (págs. 129, 130)

Deícticos, repetición de la coordinación ‘y’, de palabras como ‘enójeme’ y sobre del verbo ‘decir’, preguntas y apostillas al narratario, introducción de un cuento extradiegético, etc. se ponen al servicio, aquí también, del buscado ‘efecto oral’ que se debía desprender de la lectura de la novela.

– Oralidad en el *Buscón*

“Y, por no ser largo, dejo de contar cómo hacía monte la plaza del pueblo, pues de cajones de tundidores y plateros y mesas de fruterías (que nunca se me olvidara la afrenta de cuando fui rey de gallos) sustentaba la chimenea de casa todo el año. Callos las pansiones que tenía sobre los habares, viñas y güertos en todo aquello de alrededor. Con estas y otras cosas, comencé a cobrar fama de travieso y agudo entre todos. Favorecíanme los caballeros y apenas me dejaban servir a don Diego, a quien siempre tuve el respeto que era razón por el mucho amor que me tenía.” (pág. 55)

La dicción de Pablos deja muy clara este proceso de oralización de la escritura: discurso entrecortado (gracias al ‘y’, el ‘pues’, etc.), con además un comentario tipo flashback por recordar un sentimiento pasado (tal y como ocurre en un discurso oral común), etc. Quevedo también, claro está, se esforzó en lograr dicho efecto oral.

– Oralidad en *La Hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

“De modo fue, amigo, lo que te cuento, que sucedió en realidad de verdad que hubo años y aun años, que pasaron más caros los virgos contrahechos de su mano que los naturales: ¡tan bien se hallaban con ellos los mercaderes de este gusto! Parecía que tenía tantas almas como personas con quien trataba, porque se ajustaba tan estrechamente a sus voluntades, que cada uno pensaba que era otro él. Como el pueblo llegó a conocer sus méritos, quiso honrarla con título digno de sus hazañas, y así, la llamaron todos en voz común ‘Celestina’, segunda de este nombre. ¿Pensarás que se corrió del título? ¡Bueno es eso! Antes lo estimó tanto, que era el blasón de que más cuenta hacía. (...) Decían unos vecinos nuestros, gente de no mala capa, pero de ruin intención, considerando la vida de mi padre –que fue pacientísima– y después la muerte en los cuernos de un toro, que se había verificado bien aquel refrán: « ¿Quién es tu enemigo? El que es de tu oficio»; y sobre esto glosaban otros, extendiéndose a muy largos comentarios. Nosotras hicimos a todo oídos de mercader, hasta que el tiempo, que olvida las cosas más graves, sepultó ésta entre las demás.” (págs. 110-112)

Otra vez nos parece obvio: preguntas y exclamaciones, introducción de refrán y deícticos, reflexión añadidas como en aparte, etc. De nuevo se hace palpable la oralidad en este séptimo relato.

– Oralidad en el *Marcos de Obregón*

“Al tiempo que acababa esta conversación con el ermitaño, vi todo el cielo revuelto y turbado. Fuime a despedir para irme, y él me detuvo diciendo que antes que acabase de pasar la puente me cogería la borrasca. Dentro de poco espacio fue tan grande la tempestad de truenos, relámpagos y rayos, que la creciente en menos de media hora casi vino a cubrir los ojos de la puente y fue forzoso cerrar las puertas del humilladero, que combatidas del aire hicieron mucho en no rendirse a su violencia. «Mejor está vuesa merced aquí –dijo el ermitaño– que no en el camino». «Mejor –dije yo–, que estando en la casa del mismo defensor de nuestras almas y cuerpos (...)» «¿De dónde es vuesa merced?» –dijo el ermitaño– «Yo, señor –respondí– soy de Ronda, ciudad puesta sobre muy altos riscos (...)». «Nunca he sabido hasta agora –dijo el ermitaño– de donde fuese vuesa merced, aunque le conocí en Sevilla, y le comuniqué en Flandes y en Italia».” (págs. 178, 179)

Aquí, la oralidad se hace innegable gracias, esencialmente, a la elección del discurso directo: en vez de haber recurrido al discurso indirecto para referirnos este encuentro, el autor elige restituir las mismas voces de los interlocutores y por ende permitimos asistir a la conversación oral mantenida entre el protagonista-narrador y su narratario.

– Oralidad en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*

“Hasta aquí llegó el malaventurado con la explicación de su cifra, sin que yo pudiese interrumpir su discurso, tanta era la suspensión que sus intrincadas metáforas me dejaban; y, acabando su cuento con un profundo suspiro que del alma le salía, se dejó caer entre mis brazos medio desmayado. Y, volviendo en sí, comencé a consolalle lo mejor que pude, dándole por último remedio que se apelase a la Corte, esperando siempre de aquel supremo tribunal más misericordia que de los jueces inferiores. Apenas acabé mi razonamiento, cuando entraron por la puerta de la capilla tres o cuatro camaradas suyos muy muertos de risa, dándole por nueva que la que le habían dado era falsa, y sus azotes no eran verdaderos, sino cierta impostura de sus enemigos maliciosamente inventada para turballle. (...) de los cuales supo tan bien defenderse y con tan agudas razones, que me dejó grandísimo deseo de conversalle a solas y muy de espacio (...) pero él, conociendo en mí este deseo, en agradecimiento de la paciencia con que le había estado oyendo, y del buen consejo que le había dado en su necesidad, me prometió dar larga cuenta de su vida...” (pág. 782)

Nuevamente, la reiteración de las palabras ‘contar’, ‘oír’ (y derivados), así como del ‘y’ por ejemplo, contribuyen a dibujar el toque oral del discurso.

– Oralidad en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

“Puestos en el barco de los peces y yo a revuelta dellos, comenzaron a tirar de la cuerda, por la cual (como dicen) sacaron el ovillo. Hallaróme atado a ella, y admirados decían: “¿Qué pescado es este que tiene las faiciones de hombre? ¿Si es diablo o fantasma? Tiremos desta sogá, veremos qué trae asido al pie”. Tiraron con tanta fuerza que su barco se iba a lo hondo; conociendo el peligro, la cortaron, y con ella las esperanzas de Lázaro de hacerse de

los godos. Pusiéronme boca abajo para que echase el agua y aun el vino que había bebido; vieron que no estaba muerto (que no hubiera sido para mí lo peor); (...) Hiciéronme mil preguntas; e nenguna respondí hasta que me dieron de comer; y, cobrando aliento, lo primero que les pregunté fue por la corma que tenía atada al pie. Dijéronme cómo la habían cortado por librarse del peligro en que se habían visto. Allí se perdió Troya,...” (pág. 290)

El ‘como dicen’ entre paréntesis, el uso y repetición, una vez más, de verbos de discurso como ‘hablar’, ‘decir’, ‘responder’, etc. y el recurso de las pregunta directas contribuyen al rasgo que nos ocupa.

– Oralidad en el *Lazarillo de Manzanares*

“¡He aquí perdido lo uno, pues lo otro ya lo estaba si le açotaron como dixe! ¿Quién duda sino que avrá vuessa merced dicho: “¡A, pobre hombre sin hazienda y sin honra!”? Pues, crea que no le fue de ninguna importancia, así la quema como la vergüença, porque ¿qué deshonra le puede venir a quien fue padre de quien he dicho? Luego entonces no fue la pérdida della, que antes lo estaba. Y si ésta no fue pérdida, ¿por qué razón no les avían de sobrar dineros a quien les faltava honra, siendo verdad ser ella grillos del que la professa? O sino vea lo que passa.” (pág. 17)

Los recursos, más o menos, destinados a llevar a cabo este proceso de oralización de la escritura vienen a ser los mismos que los comentados anteriormente.

– Oralidad en el *Alonso, mozo de muchos amos*

Al ser un diálogo propiamente el relato tiene de por sí un obvio carácter oral, que se materializa en la dinámica pregunta-respuesta que une al nuestro protagonista-narrador y sus interlocutores:

*“VICARIO: ¿Y en qué paró el negocio?
ALONSO: “Muerto el capitán, los soldados desmayaron...”*
(pág. 256)

O, también, la acostumbrada incitación al cuento:

“VICARIO: Gustaré de oírlo; cuéntelo, hermano.

ALONSO: *Ahorcaban en Salamanca a un ladroncillo...*
(pág. 298)

Aun así, y además, encontramos otras muestras de esta ‘oralización’:

“¡Alza, Dios, tu ira!; los gritos llegaban al cielo. Juntábase el barrio, aunque por tener yo cuidado de cerrar las puertas de la calle no podía subir persona a despartirlos y ponerlos en paz; y para sosegar los vecinos y que no me hundiese las puertas de las aldabas abría las ventanas, asomábame a los balcones diciendo: “No tengan pena, no son más que puñadas; no será nada, que no hay sangre ni se verá espada fuera de su lugar”. Y con todo iba más creciendo la guerra entre los dos (...). Y yo, que me los miraba y me estaba quedo, acordándoseme de quien desparte lleva la peor parte, y también del otro dicho común: “Entre dos muelas molares nunca metas tus pulgares”, hacíame cuenta:...” (pág. 295, 296, I)

Este caso constituye, sin duda, uno de los más claros en cuanto a esta cuestión (y por motivos obvios: además del carácter dialogado de la novela, el título mismo de la novela, o mejor dicho, el apodo del protagonista-narrador-conversador –“donado hablador”–).³⁷³

– Oralidad en la *Niña de los embustes*, Teresa de Manzanares

“Ese día, al amanecer, salió el canónigo más temprano que otros, por pasar el áspero puerto, con lo cual quedó la pobre moza aguardando el prometido arriero –que nunca vio–

³⁷³ De hecho, varios son los estudiosos en haberlo comentado, entre ellos, Florencio Sevilla: “Dándose la circunstancia –evidentemente intencionada– de que Alonso en cuanto personaje queda reducido a su incontinente condición de hablador, el acierto de semejante planteamiento es pleno, ya que la autobiografía aparece ‘contada oralmente’ y con ello se noveliza hábilmente el carácter más llamativo del pícaro”. (*Sobre el desarrollo dialogístico, cit.*, pág. 267); Francisco Rico también, en su momento y estudiando la conformación de los puntos de vista de la picaresca, se percató de esta misma situación: “A decir verdad, entre 1620 y 1626, sólo Jerónimo de Alcalá Yáñez parece haber comprendido que usar el patrón del género con una cierta economía artística obligaba a establecer un nexo entre el pícaro actor y el pícaro autor. Para lograr con alguna originalidad, Alcalá Yáñez evita constituir a Alonso en escritor y le hace contar su vida de palabra. (...) – y añade– Ni nos sorprenden los infinitos sermones, anécdotas y perendengues con que acribilla el relato biográfico: justamente ha sido siempre un charlatán desenfrenado, a tuerto y a derecho (‘el donado hablador’, lo llamó la posteridad), y la verborrea y el gusto por la prédica que exhibe cuando narrador le habían costado más de un mal trago cuando protagonista”. (*La novela picaresca, cit.*, pág. 144); y Darío Villanueva, quien apuntaba en la misma línea: “Y setenta años después, Gerónimo Alcalá Yáñez organizará las dos partes de su Alonso, mozo de muchos amos, en forma de prolijos relatos orales que de su vida hace el pícaro a dos clérigos...” (*Narratorio y lectores, cit.*, pág. 351)

hasta bien entrado el día; y preguntando al huésped que cuándo había de venir; él la desengañó, diciendo que aquél gentilhombre que allí la había traído le dio doce reales para que la diese y dijese que él no podía llevar consigo por temor de su amo. Aquí comenzaron los trabajos de la gallega Olimpa, viéndose dejada del segoviano Vireno. No dijo aquello de «¡plegue a Dios que te anegues, nave enemiga!», ni «¡mal huracán te sorba!», que no sabía nada de marinaje, y su engañador caminaba en una mula. Mas, convertida en llanto y con dilatados sollozos, que parecía sorber caldo, dijo mucho de aquello de «Ducho a demo el home», que es la mayor maldición que el idioma gallego tiene. Recibió los doce reales, porque los duelos con pan son menos». (pág. 61)

Refrán, reproducción encomillada de discurso directo, deícticoc, etc. Los recursos ya se parecen y repiten entre unas y otras.

– Oralidad en el *Don Gregorio Guadaña*

“Díjome mi primo que apenas acabó de leer doña Ángela los versos, cuando dijo la madre: —«¿Qué quería el bribón de don Gregorio? ¿Gozarte y dejarla? ¡Malos años para él! En verdad que si pretende llevar la flor de tu hermosura que ha de ser con título de esposa y esposo al uso. ¡Oh, qué lindo descanso! ¿Quería llevarse lo más precioso de una doncella por cuatro varas de Holanda y tres diamantes? No se verá en eso. Amanse la cólera o váyase a galantear las señoras sevillanas, que las de Madrid más ganan con un marido que con una docena de galanes. ¡Por vida de don Cosme, que diga a ese pícaro de don Guadaña que no me entre por estas puertas, porque, si entra, por vida de Angélica, que lo mande cargar de leña sin ir al monte! ¿Qué pensaba, holgarse sin matrimonio? Está engañado. No merece descalzar a mi doña Ángela, cuánto y más calzalla. Yo le dije que tratásemos de mi libertad y luego hablaríamos sobre aquella materia (tan postema para mí). Estando en está pláctica, entró el alguacil Téngase-a-la-Justicia arrimado a un báculo, tan flaco y amarillo que parecía la muerte. Todo empezaron a decir:...” (pág. 232)

Este también nos parece un extracto bastante claro en cuanto a la ilustración de este proceso de oralización del discurso de todos y cada de los títulos que componen nuestra serie; en efecto, esta tirada del personaje nos transmite –a nosotros al menos– un sabor oral inconfundible.

“¡Qué dello pudiera decir cerca desto y de otros sucesos que han pasado y pasan desta misma calidad, no sólo a patrones de galera, sino a gobernadores de villas y castellanos de fortalezas y amunicioneros y proveedores, en quien puede más la fuerza del interés que el blasón de la lealtad! Pero no quiero mezclar mis burlas con materia de tantas veras, ni aguar la dulzura de mi bufa con la amargura de decir verdades. Pasamos por entre turcos y griegos; después de haber descubierto...” (pág. 84)

Por otra parte, y como en todos los demás títulos, el texto no deja de transcribir directamente conversaciones acontecidas en estilo directo:

“Entró a este tiempo un fraile francisco muy trasudado y fervoroso, preguntando: —«Dónde está el sentenciado?» Yo le respondí: «—Padre mío, yo lo soy, aunque no tengo cara de ello». Díjome: «—Hijo, agora es tiempo de tratar de su salvación, pues a llegado la intemerata, y así, esto poco de vida que le queda es menester emplearla en confesar sus culpas y en pedir a Dios perdón de sus pecados». Respondíle: «—Padre mío, si un buen amigo es espejo del hombre, uno que tuve en Sicilia, tan intrínseco que me hizo medio cardenal a costa de un ojo, me decía que antes mártir que confesor...” (págs. 271, 272)

Así pues, esperamos que haya quedado patente la indiscutible marca oral que sobresale en las novelas picarescas —y asimismo las caracteriza—. Primero las susodichas transcripciones directas de escenas dialogadas entres el protagonista y otro/otros personaje/s (o entre distintos personajes secundarios), así como la presencia de las intervenciones en presente (o pasado de hecho) del narrador-conversador (abundancia —asombrosa en algunos casos— de “digo”, “dije”, “quiero contar”, “prosigo con mi cuento”, y un largo etc.), pero también la utilización y repetición de numerosos deícticos, el uso de refranes, la inclusión de anécdotas o cuentos ajenos al discurso principal, el recurrir al flashback también en alguna ocasión (todos procedimientos que usamos de forma natural a la hora de contar, de viva voz, cualquier historia), el uso de palabras y expresiones coloquiales y hasta de germanía, son tantos elementos que participan de dicho efecto oral,

característico de las novelas picarescas españolas. Ahora bien, y dicho esto, conviene cuidarse de un fenómeno sobre el cual llama la atención Jesús Gómez:

“Ocurre, sin embargo, que con frecuencia el supuesto coloquialismo oculta en realidad un refinado juego retórico, rasgo de la escritura, que no de la oralidad”.³⁷⁴

En efecto, habrá que saber apreciar y distinguir los hábiles manejos del autor, porque si bien es verdad que muchas veces atribuiremos los coloquialismos o el uso de las jergas al proceso de textualización de la oralidad, no dejen no obstante, de valer su peso en oro en cuanto a la riqueza estilística. Pues esta mezcolanza de distintos registros y estilos participa de la diversidad lingüística que ofrece el género, y que constituye, junto con la oralidad, otro de los rasgos que vuelven nuestro género peculiar y distinto. Veámoslo sin más tardar.

• LA HETEROLOGÍA

“Los estudios sociolingüísticos que abordan las relaciones entre el lenguaje y la situación comunicativa han de enfrentarse a una compleja disyuntiva: si se debe suponer que la situación determina generalmente las elecciones lingüísticas, o más bien estas han de considerarse producto de la autonomía y la creatividad del hablante, que a través de ellas busca influir en el entorno”.³⁷⁵

No vamos a entrar en este debate; sin embargo, resulta ser una problemática, para nuestro caso, útil e interesante en la medida en que sí nos sirve para dejar a las claras la relación de dependencia o al menos de influencia decisiva que existe entre situación de comunicación y elección

³⁷⁴ GÓMEZ, *Lengua común y lengua del personaje*, cit., pág. 32. En ambos casos, no obstante, merece ser valorado en su justa medida y además, en nuestro caso sirve igualmente nuestros intereses, pues si no se pone al servicio de la oralidad, se pone —en nuestra opinión— al del efecto polifónico (también fundamental y especialmente particular para la caracterización de la picaresca).

³⁷⁵ AIJÓN OLIVA Miguel Ángel, *Elección lingüística y situación comunicativa: un dilema teórico*, Revista de Filología, Servicio de publicaciones de la Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pág. 9.

lingüística (y también para probar la actualidad del tema todavía en fechas muy cercanas).

En efecto, y siguiendo nuestra misma línea metodológica, no hay duda de que

“(…) los personajes A y B, en un diálogo, comunican, interactúan, intentan decir cosas con el fin de que el otro, B o A, que es un destinatario física e intelectualmente distinto, las admita, y ambos lo hacen en función de lo que saben del compañero y para obtener su adhesión o su rechazo explícitos. La lengua del diálogo se crea para ser dirigida a alguien, y el destinatario está inscrito por tanto en el discurso del emisor explícitamente (y a veces implícitamente), porque el emisor tiene siempre en cuenta la imagen que se ha construido de su destinatario, las competencias que le concede para escoger un término, para tal estrategia argumentativa, tal formulación (...) Esto implica que, en su ausencia o pese a su silencio, B sirve de control constante del discurso de A”.³⁷⁶

En el género dialogado, pues, y por tanto en el género picaresco también, de algún modo, se suelen registrar gran variedad de registros, vocabulario y tonos y eso por todos los motivos que nos hemos propuesto evidenciar anteriormente: ya sea en diálogos didácticos o polémicos, o sencillamente en la retransmisión de lo que sería una conversación oral,; ya sea por buscar el emisor convencer, emocionar, ganarse al otro, o al

³⁷⁶ VIAN, *Interlocución y estructura*, cit., pág. 173. En un mismo orden de ideas pero aproximándose más al tema que nos ocupa –y además desde el enfoque de la semiolingüística– Francisco Carrillo añade que “en todo proceso de comunicación, el emisor va de lo conceptual a la lengua, mientras el receptor debe ir a la inversa. En todo caso, lengua y literatura son un sistema de signos y acción, punto clave de coincidencia, lo que parece concluir que la diferencia fundamental debe ser el modo de comunicación o el sistema de signos. En literatura, como en la lengua, partimos de lo lingüístico para llegar a la significación, de la superficie textual a la profundidad del texto-contexto, considerando que tanto nos importa el signo como la significación, pues no hay discurso sin lengua, ni literatura sin signo lingüístico”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 13) Y es que está claro que en todo proceso de comunicación ambos componentes (emisor y receptor) entran en juego y deben de ser considerados a la hora de desarrollar el discurso. En el caso de la picaresca, según veremos, los estilos expresivos y registros son bastante variados (variedad que se observa tanto entre las distintas novelas, como en un mismo texto), y eso es así porque tenemos, en un primer momento, narradores variopintos, que –además– se van dirigiendo a interlocutores más variopintos y diversificados aún, y que –por último– persiguen objetivos diferentes (se ha dicho que Lazarillo pretendía mover a compasión para convencer a su narrador; Guzmán, en alguna ocasión también busca ganarse a su auditorio para convencerlo (recordemos a la sazón el planteamiento de Cavillac al respecto), en otras increpa a su lector, y le mueve su voluntad de adoctrinar; Alonso también quería más bien sermonear; Justina burlar y criticar; etc.)

contrario indignarlo; ya sea con el afán de intensificar el efecto de oralidad y naturalidad, etc. El emisor, en principio, procura ceñirse a la mimesis conversacional y debe adaptar su lenguaje tanto a la situación, como a su interlocutor, y también, de algún modo, a su mensaje. Asunción Rallo, en un estudio sobre la escritura didáctica y los diálogos, subrayaba este mismo procedimiento:

“Pedro Mexía justificaba, como hacen el maestro del diálogo o el epistológrafo, la elección de determinados temas e, incluso, el modo de abordarlos por el requerimiento del receptor: (...) La actitud del escritor, encarnado o no en personaje de diálogo, resulta ser la de comunicador que se adapta a la demanda de su interlocutor (corresponsal o lector). La formulación más doctrinaria, más personalizada o, incluso, más convincente depende tanto del uso inteligente de los resortes del género elegido, como de la propia presencia que el emisor invista”.³⁷⁷

Así las cosas, pues, rasgos como la heterología o la polifonía han suscitado el interés de reconocidos críticos tales como Sobejano, Lázaro, Cabo, etc. por lo que nos valdremos de sus observaciones para plantear la idea; escuchemos, para empezar, al primero, quien exponía en un estudio, cuyo título es extremadamente revelador: *Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador*.

“Mi propósito no es otro que apuntar, sólo apuntar, algunos de esos posibles rasgos generales, y por lo pronto me parece curioso destacar precisamente aquellos que, por no afectar a la materialidad del idioma, sino a lo que pudiera llamarse la forma interior generadora del modo de usarlo, descubren el talante expresivo del narrador. Dos cualidades estimo primordiales: el pícaro habla mucho, y habla –con típica frecuencia– para censurar las acciones ajenas y aun las propias; locuacidad, pues, y crítica, o sea; locuacidad crítica”.³⁷⁸

Cabo, por su parte, aprovecha el camino abierto por su compañero de profesión y explica en qué medida le interesa también esa “forma

³⁷⁷ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 46.

³⁷⁸ SOBEJANO, *Un perfil de la picaresca*, cit., pág. 467.

interior generadora del modo de usar el idioma”, y eso es “sin desvincularla en absoluto de la situación de la narración”, puesto que, como desarrolla más adelante: “La situación de narración es, por otro lado, marcadamente dialógica, y, en consecuencia, el prever e influir sobre la posible respuesta del interlocutor está en la base del relato y confiere a la narración un cariz eminentemente retórico”. Este hecho lleva inmediatamente al crítico a concluir (y nosotros con él):

“Estamos ante una serie literaria desarrollada en torno a la construcción de un discurso extraño y conflictivo. Ahí radica la clave de su originalidad, en la conformación de una voz, nueva al mismo tiempo que distinta, la cual debe expresarse a sí misma; si bien en el tenso marco de la situación de narración”.³⁷⁹

Así pues, la diversidad de registros lingüísticos y de tonos que podemos rastrear en el conjunto de los textos es abrumadora. Por lo que a tonos se refiere, ya apuntábamos hacia este hecho en el primer punto de nuestra propuesta, cuando tratábamos de los marcos dialogísticos: los narradores-conversadores interpelan, apostillan en numerosas ocasiones a sus interlocutores, a menudo mediante preguntas, y otras muchas con exclamaciones. En algunos momentos también hemos podido apreciar en qué medida buscan, por contra, la compasión de estos últimos, adquiriendo asimismo un tono mucho más humilde, por buscar empatía. En resumidas cuentas, todo es cuestión de adaptación, todo se debe tener

³⁷⁹ CABO, *El concepto de género*, cit., págs. 75 y 76 respectivamente. A la sazón, cabe recordar la siguiente apreciación de Félix Carrasco, quien comentaba pertinentemente –y (aunque) acerca del *Lazarillo*–: “Los ideales de la lengua literaria de la primera mitad del siglo XVI se reflejan ejemplarmente en nuestra obra. El maestro Menéndez Pidal (1933) había destacado como rasgos de la lengua renacentista los principios de *naturalidad* y *selección*; podemos afirmar que ambos principios se constituyen en la norma literaria del anónimo autor. Desde un punto de vista pragmático, es decir, conectando la palabra con los actores y con la situación espacio-temporal de la comunicación, pocas obras de la época supieron guardar tan rigurosamente las exigencias del ‘decoro’. Aunque la *Celestina* había fijado las pautas en esto, como en tantos otros aspectos, el *Lazarillo* es en cuestión de decoro mucho más estricto que *Celestina*: los niveles de lenguaje se disocian a veces del *status* social y cultural de los personajes de Rojas, al tiempo que *Lazarillo*, si exceptuamos el prólogo, finamente analizado por M. Frenk (1980), rarísima vez desmiente su condición con sus palabras”. Además es importante recordar que fue precisamente este brillante estilo, esta calidad literaria lo que permitió su salida del índice: “las generaciones inmediatas supieron apreciar la calidad del castellano de la obra, y podríamos decir, contradiciendo las palabras preliminares del *Lazarillo castigado*, que fue ‘la consideración en lo que toca a la lengua’ lo que determinó el fin de su secuestro inquisitorial”. (*La novela española en el siglo XVI cit.*, págs. 273, 274)

en cuenta a la hora de comunicarse: los receptores, los fines, las circunstancias, etc. Además, por lo que al contexto espacio-temporal se refiere, Asunción Rallo explica con razón cómo:

“La materialización del espacio-tiempo coordina el desarrollo conversacional. De allí que el lenguaje dé cuenta del lugar (que interfiere en la comunicación), del tiempo (que es medida ineludible del proceso), así como de la acción que corrobora las coordenadas espacio-temporales. Es signo de la maestría del autor el modo de traducir estas categorías al plano lingüístico para crear la sustentadora interrelación marco-palabra. La complejidad de los formantes del género diálogo exige un análisis multidireccional que evidencie cómo cada obra es caso singular del aprovechamiento de los modelos”.³⁸⁰

En cuanto a los registros léxicos la variedad y riqueza saltan a la vista de igual modo. Francisca Medina Morales, que ha estudiado este tema en un libro titulado *El léxico de la novela picaresca* plantea así el problema:

“En las novelas picarescas, el protagonista narra en primera persona la historia de sus ‘hazañas’ en una sociedad represiva. En el transcurso de la narración, puede comprobarse que el pícaro tiene una forma característica de hablar, un estilo, aunque no por ello hay que deducir que existe una *lengua del pícaro*. En el plano del léxico, lo picaresco consiste en aprovechar todos los niveles lingüísticos, es decir, incluir en piruetas lingüísticas tanto voces cultas, coloquiales, vulgares o bien de la germanía y todo ello encaminado a sacar siempre el máximo partido de la realidad o bien al servicio de lo que Sobejano ha llamado *locuacidad crítica*”.³⁸¹

³⁸⁰ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 16.

³⁸¹ MEDINA MORALES, Francisca, *EL léxico de la novela picaresca*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, 2005, pág. 13. En este trabajo ofrece la estudiosa un listado completo y claro de los términos de germanía, de los marginalismos y vulgarismos más frecuentes en la novela picaresca española, que no sólo repertoria sino que estudia y describe su evolución y significado en cada momento; remitimos al mismo para mayor información. Por otra parte, apuntar que una valoración parecida es la que propone Florencio Sevilla al comentar: “[la] inagotable riqueza lingüística, capaz de conjugar registros de germanía con retóricas encumbradas o con agudezas zafias” (*La novela picaresca española*, cit., pág. V) Así, fueron muchos en reparar en la polifonía que se desprende de los textos picarescos, pero sin llegar, no obstante, a estimarlo en su justa medida; eso es, en reconocerle la importancia capital y distintiva que adquiere para con la

Uno de esos “lenguajes”, que podemos encontrar a lo largo de las novelas es el transmitido mediante los coloquialismos y adaptación del lenguaje más llano o de la gente más rústica. Por su baja extracción social, sea o no de nacimiento, no resulta sorprendente encontrarnos en repetidas ocasiones con esos hablantes. Hecho este completamente lógico teniendo en cuenta que lo que cuentan nuestros protagonistas, principalmente, son experiencias que han vivido en los bajos fondos de la sociedad española, por tanto no solían codearse con gente culta ni refinada, antes bien con gente más marginal. Además, las experiencias vividas y contadas tienen a menudo que ver con el mundo del hampa (aunque sea de modo indirecto al no ser el protagonista-narrador un verdadero pícaro –como en el caso de Alonso o Marcos por ejemplo–). Por tanto, y debido a este afán –o compromiso podríamos decir– de los narradores-conversadores de respetar la mimesis conversacional, el componente coloquial no podía faltar entre las filas de los distintos lenguajes representados en el género picaresco. Además, notemos que “no se trata sólo de la inclusión de expresiones coloquiales, pues como veremos éstas tienen también su tratamiento retórico, sino de estructurar el discurso de acuerdo con el acto interlocutivo inmediato para representar los comportamientos, actitudes, formas de pensar y de actuar de los personajes en la discusión”.³⁸² Por último, apuntemos que este tipo de lenguaje suele participar del efecto de comicidad y de sátira. Giulio Massano, editor de *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, comentaba al respecto:

“Carlos García trata de poner un poco de humor en las páginas de su obra y de alegrar al lector con expresiones populacheras”.³⁸³

serie; a excepción de Cabo quien sí hace mucho hincapié en la importancia de lo que él llama el “estilo” (con dos características principales: heterología y oralidad), no obstante sólo lo enlaza con la situación de comunicación, primordial y decisiva al respecto. Si bien convenimos en ello, y compartimos la idea según la cual la situación narrativa determinará, y mucho, el modo expresivo de los protagonista-narradores-conversadores, como veremos también influyeron en el proceso otros parámetros, por ejemplo el compromiso ideológico de los autores –factor también primordial en la configuración toda de los textos y de la serie– (volveremos a ello a su debido tiempo).

³⁸² VIAN, *La codificación del habla*, cit., pág. 271.

³⁸³ MASSANO, Giulio, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, cit., pág. 54.

Por lo que al lenguaje de estilo más bajo –digamos– se refiere, y limitándonos a un ejemplo, podemos recoger la palabra “agüelo”, que utiliza Teresa (pág. 55), precisamente porque pretendía resaltar el origen ‘ordinario’ y a menudo rústico de quién lo empleaba³⁸⁴; signo y intenciones están, pues, íntimamente liados (para transmitir ideas).³⁸⁵

Por otra parte, también cuentan las novelas picarescas con la incursión, más o menos sistemática e importante en cantidad y calidad, de cultismos y latinismos que inmediatamente realzan el tono general de los textos.³⁸⁶ Aunque si bien es cierto que algunos autores como Alemán por ejemplo, o Jerónimo de Alcalá Yáñez, los usan para referir ideas y transmitir mensajes de cierto valor moral, usándolos como apoyo de su

³⁸⁴ *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, cit., pág. 55; esta misma obra proporciona otros ejemplos, véase pág. 71 donde se imita el lenguaje “gabacho” con este mismo fin de manifestar el origen bajo de los personajes: “*Seora catalina, yo voasté habrá echado de ver en mi asistencia cuántas ventajas hago a lis competidores que tengo...*”. Y la editora comenta en nota: “*voasté*: forma vulgar de ‘vuesa merced’, explicable por la jerga del gabacho. (...) También es un vulgarismo *seora*; ambas formas aparecen de nuevo para caracterizar el habla de personajes bajos. (nota 44, pág. 71). En el *Guzmán*, como último ejemplo, encontramos la siguiente frase: “*yo no ge lo ñego*”; y reza la nota: “no se lo niego”, con la palatalización característica del lenguaje rústico (pág. 183, I, N. 49).

³⁸⁵ Véase el estudio de Francisca Medina Morales sobre *El léxico de la novela picaresca*; ella habla de “vulgarismos léxicos”, y explica: “La etimología popular es el resultado de una asociación mental entre dos palabras procedente del error de interpretación de una de ellas; error que explica que equivocadamente se crea que entre ambas hay una conexión etimológica. Una palabra extraña tiende a ser interpretada de manera que adquiera para el hablante una motivación semántica, morfológica o fonética. En este sentido, la reinterpretación o modificación del contenido se da cuando dos voces son parónimas, es decir, cuando mantienen entre sí una semejanza formal. La relación de paronimia es una condición necesaria de la etimología popular, pero no siempre es la única, junto a ella puede concurrir también la similitud semántica. Así, –concluye– los procesos de etimología popular pueden incidir en diferentes niveles: fonético, morfológico y semántico” (*El léxico de la novela picaresca*, cit., pág. 109). Para mayor detalle véase págs. 109-115. Por otro lado, también distingue –acertadamente a nuestro entender– “vulgarismos” de “coloquialismos”.

³⁸⁶ Aprovechando la ocasión que nos brinda el tratar esta cuestión de los latinismos y cultismos, quisiéramos reproducir aquí una interesante –y reciente– reflexión de Félix Carrasco: “Cuando todavía no se habían extinguido los ecos de la polémica sobre la discutible dignidad del romance frente al carácter sublime de las lenguas clásicas, el autor del *Lazarillo*, como Fr. Luis de León, rompe una lanza a favor de la consagración del romance como lengua de expresión literaria. La obra se inscribe en la vasta corriente renacentista de recuperación de la lengua popular; al par que los humanistas que se lanzan a la búsqueda de refranes y expresiones proverbiales, porque en ellos se guarda la pureza prístina de la lengua...” (*La novela española en el siglo XVI*, cit., págs. 273, 274) En la misma línea, Jesús Gómez habla de “exaltación de la lengua nacional” (la cual contribuye a la “naturalidad del estilo” característica del diálogo principalmente pero también de “otras formas literarias del XVI”, entre ellas, la picaresca). (*El diálogo*, cit., pág. 212) Volveremos más adelante sobre este tema de los refranes, del significativo y nuevo interés en la recuperación de lo más popular, etc.

propia argumentación, buscando el crédito y autoridad en sus fuentes; otros utilizarán estos mismos cultismos y latinismos nuevamente con fines paródico-satíricos –en todo caso burlescos–. Como único ejemplo al respecto recurrimos nuevamente a la obra de Carlos García, y volvemos a ceder la palabra al editor de la novela quien reparó en ello con lucidez y además lo analizo según merecía; dice:

“Una nota original de la *Desordenada codicia de los bienes ajenos* es el uso frecuente de expresiones tomadas del latín. Este empleo, casi desconocido en la picaresca tradicional, añade un sello de autoridad a la demostración de la tesis, a la afirmación de juicios y a la justificación de ciertos modos de obrar. Las frases latinas aparecen en la parte teórica de la obra y a veces suplen a la falta de adecuada explicación de una posición demostrativa; invocando la autoridad del latín el autor espera convencer al lector y traer el barco a buen puerto. –Y sigue explicando– La obra contiene diecisiete citas latinas que provienen de la Sagrada Escritura, de la doctrina teológica católica y de la terminología filosófica tomista. Las expresiones de la Sagrada Escritura sirven principalmente para definir a los ladrones a través de sus actividades. Las frases de la doctrina teológica católica ponen énfasis en la teoría del hábito humano y, con la demostración de la fuerza irresistible del hábito criminal contraído en la juventud, el ladrón quiere justificar su existencia de pecado. Las citas provenientes de la terminología filosófica tomista se refieren al campo ‘filosófico’ propio del autor; es decir a la demostración de la universalidad del hurto y a las disquisiciones sobre la esencia del amor”. (pág. 51)

La cita es larga pero demuestra muy claramente lo que venimos argumentando: la evidente heterología que marca los textos picarescos se pone al servicio, siempre, del mensaje que quiere transmitir el narrador-conversador. Cada elección, de tono, vocablo, citas, etc., va encaminada al objetivo final del relato: ofrecer su punto de vista acerca de determinados temas y convencer al lector de la validez del mismo.

Por fin, en nuestras polifónicas novelas también podemos observar en varias ocasiones (aunque de un modo algo menos sistemático, conviene reconocerlo) la presencia de distintos dialectalismos. Rastreamos esencialmente andalucismos, aragonesismos (*Lazarillo de Luna*: peaina, pág. 373; o *La desordenada codicia de los bienes ajenos*: Prevosto –nota 33, pág. 93: “voz aragonesa y catalana por presidente y

persona en autoridad”, y también *pallaça*, pág. 96) e italianismos³⁸⁷ (*Estebanillo*, por ejemplo, son frecuentes los italianismos: vitela, esguazaría, buenboya, esmarchazo, barrachel/baragelo –también en *Guzmán*–, aconchadillos,...) Las motivaciones de los narradores-conversadores a la hora de emplearlos, así como los objetivos que pretenden cumplir con estos siguen siendo los mismos: identificación, sátira, comicidad, etc. Un ejemplo claro de esta práctica, una vez más, es el autor de la *Desordenada codicia de los bienes ajenos*, cuyo editor comenta:

“Nuestro autor domina perfectamente el castellano (...) sin embargo, esporádicamente, Carlos García traiciona su origen aragonés con la inserción en la novela de palabras típicas o de breves frases proverbiales de su dialecto natal. Vocablos y expresiones como «pallaza, cañon de ganancia, inchar las piezas de carne con una flauta, una anega de sal a de comer un hombre con su amigo antes de fiarse dél, arnero, trena, quedo, etc.» no disminuyen la pureza lingüística de la obra, sino que le confieren un aspecto dialectal único y un interés idiomático que otras novelas del tiempo no poseen”.³⁸⁸

De una manera u otra pues, lo que es indudable es el esfuerzo de adaptación y variedad que muestran los autores al ofrecernos estos abanicos lingüísticos: si Pablos se encuentra inmerso en el mundillo estudiantil, Quevedo se propondrá describirnos las experiencias del protagonista de la manera más fiel posible, hasta en el vocabulario y tonos que elegirá el narrador para contárnoslas; lo mismo ocurre en el *Estebanillo* por ejemplo, donde el lenguaje militar está muy presente, volviéndose casi técnico en alguna ocasión; Guzmán también lo usa, así como un vocabulario detallado del mundo de los marineros en otra

³⁸⁷ Medina Morales, por su parte, registra tres tipos también pero distintos: coincide con nosotros en cuanto a los “aragonesismos” y en los “andalucismos”, pero su tercera gran categoría son los “americanismos” (los ejemplos que aporta en esta son menos que para las siguientes; por nuestra parte nos sorprende el hecho de que no considerara los italianismos, pues en obras como el *Guzmán* y el *Estebanillo* son muchos, y en los demás títulos prácticamente siempre contamos también con algunos); además también consta este capítulo (*Dialectismos*) con un apartado intitulado “otros” donde considera varios casos específicos; véase los ejemplos concretos que analiza págs. 101-108, *El léxico de la novela picaresca*, cit.)

³⁸⁸ MASSANO, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, cit., pág. 55.

ocasión. La polifonía que resalta a la lectura de las novelas picarescas está clara, y viene justificada por la mimesis conversacional, de alguna manera impuesta por la configuración de tipo dialógica y el discurso primopersonal.³⁸⁹ Dicho esto, falta añadir otro rasgo lingüístico sumamente importante en la poética de la picaresca: el lenguaje del marginalismo, sembrado de germanía. Y es que es primordial –el más fundamental de todos– ya que vemos en él la marca más distintiva frente a las demás producciones literarias coetáneas, es, en efecto y definitivamente, la presencia de estos vocablos lo que vuelve nuestros textos tan originales y diferentes al nivel lingüístico. Siendo esto así, consideramos incluso que merece una consideración aparte.³⁹⁰

III. 2. b. Marginalismo y Germanía.

Rafael Salillas, gran autodidacta y uno de los pioneros en el estudio del hampa español y su lenguaje abrió así su magistral estudio: *El delincuente español: hampa y lenguaje*:

“Es un fenómeno general la formación en casi todas las sociedades y en casi todas las lenguas, de una sociedad que difiere de la sociedad común, y de un lenguaje bastardo que difiere en sus significaciones de la lengua del país, ó que la

³⁸⁹ Efectivamente, si bien es cierto que la configuración dialogística resulta fundamental y determinante para la configuración estilística de los textos picarescos conviene tener presente también el hecho de que el narrador-conversador habla en primera persona; y así, en boca de Félix Carrasco: “Desde una perspectiva bajtiniana, podríamos señalar que la calve de la primera persona (sobre todo si casualmente encontramos en la portada en blanco el espacio reservado al nombre del autor) se revela un instrumento muy potente para expresar el polingüismo, que es quizás el rasgo fundamental de nuestra novela”. (*La novela española en el siglo XVI, cit.*, pág. 248; véase también Carrasco, “*Lazarillo*”. *Tratado 7: organización narrativa y polifonía de la enunciación*, Revista *Edad de Oro*, XX, Universidad Autónoma de Madrid, 2001, págs. 39-52, donde desarrolla dicha idea).

³⁹⁰ En cuanto a los tipos de lenguajes restantes (culto, bajo, regionalista, etc.), desgraciadamente, y por motivos de extensión y tiempo, no podemos proceder a su ilustración sistemática, pues son tantas las manifestaciones varias en este sentido que sería un trabajo demasiado largo; de todos modos, a continuación, además del rastreo de la lengua del marginalismo y de germanía, dedicaremos un espacio a los elementos paremiológicos que llenan nuestros textos, en el cual habrá cabida para entrar en la valoración de esta cuestión de la variedad léxico-lingüística de cada una de las novelas que nos ocupan.

sustituye en una parte mayor ó menor con los términos de otra lengua. Esas sociedades –añade entonces– constituyen una segregación de la sociedad común, por no adaptarse ni á sus tendencias, ni á sus costumbres, ni á sus leyes peculiares. Por eso la asociación española que se caracterizó de ese modo en los siglos XV y XVI y posteriormente, se llamó *germania*, es decir hermandad, y el lenguaje que hablaba, perfectamente definidor de sus condiciones sociales, se llamó también *germania*, es decir lenguaje propio, lenguaje de la hermandad”.³⁹¹

Por nuestra parte, no vamos a fijarnos exclusivamente en lo que se viene llamando germanía, en sentido estricto, sino que nos centraremos también en el lenguaje, en un sentido más amplio, del marginalismo; pues aquí no consideramos imprescindible el diferenciar el lenguaje de maleantes y la germanía propiamente dicha.³⁹² Antes bien nos interesaremos por los dos, ya que ambos son especialmente ricos y diversificados en campos léxicos como el robo, la justicia, los engaños, las armas, el juego, etc. y por ende, ambos pueden resultar útiles a quien pretende entender y retratar determinados ambientes marginales y/o de delincuencia y mala vida.

Antes de pasar a la observación de estas marcas lingüísticas muy

³⁹¹ SALILLAS, Rafael, *El delincuente español: hampa y lenguaje*, CIS, Boletín Oficial del estado, Madrid, 2004, págs. 53, 54. A continuación esboza una recuperación de distintas explicaciones etimológicas del término (que tacha de “incompletos” por otra parte, a excepción de una; pues explica: “El lenguaje jergal en sus palabras contiene en su expresión culminante de los caracteres y tendencias de la sociedad que lo habla. De aquí el mérito y la exactitud de la definición de Chaves. Ese lenguaje es un conjunto de palabras acomodadas «á la vida y entendimiento» de quienes las inventaron y las usan. Es un órgano que corresponde y se amolda á la función. Es un lenguaje enteramente representativo y definidor de una colectividad”), véase págs. 54, 55, y 61.

³⁹² Aunque sí existen diccionarios especializados en cada uno de estos dos campos, por separado; por ejemplo el útil e interesante “*Léxico del marginalismo*” de José Luis Alonso Hernández, y el no menos valioso pero más específico “*Diccionario de Germanía*” de César Hernández Alonso. El segundo se limita a recopilar una parte de las palabras encontradas en el primero, las ‘exclusivamente germanescas’. En este trabajo nos valdremos de ambos. Francisca Medina Morales, por su parte, prefiere diferenciarlos para llevar a cabo su interesante y completo estudio de *El léxico de la novela picaresca*; pues explica cómo: “frente al estudio semiológico el enfoque sociolingüístico del léxico nos permite concretar que determinadas palabras consideradas en las obras anteriores no son características del marginalismo como se ha dicho, sino que caracterizan a un registro popular o bien se trata de voces que tuvieron su origen en una remota germanía; o mejor, marginalismo si consideramos que germanía se usó con dicho significado traslaticio a partir del XVI, y que en los siglos XVI y XVII ya habían ascendido de nivel. Es decir, este enfoque hace posible delimitar de una manera fidedigna lo que pertenece a unos y a otros, además de hacer patente el trasiego de un nivel a otro”. (*El léxico de la novela picaresca*, cit., pág. 14)

típicas y características del género picaresco, conviene hacer un inciso para definir lo que llamamos *germanía*. Y es que hablar de *germanía* lleva parejo hablar de picaresca y viceversa, o sino, escuchemos a María Jesús Redondo:

“Cierto es que ese mundo bohemio que vivía al límite de sus posibilidades ejercía una atracción especial sobre el observador que, aunque no quería sufrir sus desatinos, sí disfrutaba de la lectura de sus fechorías en la literatura de la época. De este modo, el habla coloquial con el que estos taimados bribones se comunicaban y con el que despistaban a sus perseguidores quedó registrada en la más universal y genuina de nuestras literaturas: la picaresca”.³⁹³

Covarrubias –referente para la época– definía el término de la siguiente manera: “*Germanía, el accento en la penúltima, es el lenguaje de la rufianesca; dicho assí o porque no los entendemos, o por la hermandad que entre sí tienen*”. Una definición aproximada ofrece, hoy en día, la Real Academia Española: *Jerga o manera de hablar de ladrones y rufianes, usada por ellos solos y compuesta de voces del idioma español con significación distinta de la verdadera, y de otros muchos vocablos de orígenes muy diversos*.³⁹⁴

No pretendemos aquí llevar a cabo un estudio exhaustivo de la *germanía* en la novela picaresca, sino apuntar, solamente, algunas tendencias generales de su estructura y formación, y realizar un rastreo de algunas muestras, organizadas por ámbitos/temáticas, en los textos que nos ocupan.³⁹⁵ Por lo tanto, nos limitaremos a señalar los principales

³⁹³ REDONDO RODRÍGUEZ, M^a Jesús, *El léxico de Germanía en los diccionarios de los Siglos de Oro* y en el *A new Spanish and english dictionary* de John Stevens, CSIC (Instituto de la Lengua Española), Biblioteca *Cervantes Virtual*. De hecho, las novelas de nuestro corpus forman la base de estos diccionarios y estudios dedicados al marginalismo, al mundo del hampa, y a la *germanía*, que sacan de ellas el material a analizar, repertoriar, explicar, etc. María Jesús Miranda, en el estudio introductorio de la susodicha obra, también lo apuntaba: “Salillas dispone de un material que no tiene precio: la novela picaresca, que describe los comportamientos de los delincuentes profesionales españoles desde el siglo XVI” (pág. 35).

³⁹⁴ *Tesoro de la lengua castellano o española*, Edición de F. C. R. Maldonado, Castalia, 1995; y *R:A:E*, Vigésima segunda edición, 2001; respectivamente.

³⁹⁵ Para un rastreo más completo y sistemático remitimos al susodicho estudio de Francisca Medina Morales.

fenómenos lingüísticos que la caracterizan, tanto al nivel morfológico como al nivel semántico; son, sumariamente expuestos, los siguientes:

–la transformación metafórica (“alguna vez con un carácter simbólico atestiguado sobre todo a partir del folklore”³⁹⁶),

–la metonimia y sinécdoque,

–las sustituciones sinonímicas (que presentan en germanía dos características propias: su abundancia y el hecho de que “los sinónimos son prácticamente perfectos; esta perfección es una de las características del fenómeno sinonímico en el lenguaje de las clases marginales, ya que fuera de él, cuando se realiza, además de que los sinónimos en general son menos importantes numéricamente, lo hace de manera imperfecta” (pág. 119),

–las sustituciones homonímicas,

–el uso de cultismos (que en “el lenguaje de las clases marginales de los siglos XVI y XVII responde sobre todo a la necesidad criptológica que lo caracterizaba” (pág. 199),

–el uso también de arcaísmos y de latinismos,

–la práctica de la metátesis (que, en boca nuevamente de nuestro crítico, “es uno de los fenómenos de deformación típico de la creación germanesca que lo practica de manera sistemática y además notemos, que si en los grandes y antiguos ‘argots’ europeos aparece, cuando aparece, tardíamente, en la germanía lo encontramos desde el siglo XVI” (pág. 217),

–el uso de sufijos y prefijos,

–y, por fin, todo tipo de abreviaciones o transformaciones.³⁹⁷

³⁹⁶ ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La Germanía. (Introducción al léxico del marginalismo)*. Ediciones universidad de Salamanca, 1979 pág. 115. Esta es nuestra obra fuente para con este tema. Para mayor información remitimos a ella.

³⁹⁷ Rafael Salillas aporta más detalles y matices a esta caracterización particular y precisa de la germanía española de los siglos que nos ocupan y concluye: “En lo que se refiere á la jerga española (...) cabe decir que las formas atávicas (onomatopeyas y automatismos) son muy pocas y que, como en el léxico común, constituyen la excepción, y que tampoco son muy abundantes las personificaciones de los objetos abstractos, que también existen en el lenguaje familiar. También son pocas las formas caracterizadamente arcaicas, tan pocas que no autorizan á inducir de ellas un carácter jergal y un atributo representativo. Las formas propiamente jergales son las representativas –añade–, y estas formas sólo se explican

El resultado de este proceso de formación peculiar desemboca en la creación de un tipo de lenguaje distinto y exclusivo de gente marginal, rufianes y demás maleantes, que surge, en un principio, oralmente y cumple con tres objetivos: “servir de lenguaje críptico, de ocultación ante la justicia, sus servidores y los soplones de aquella (...)”, desempeñar un papel como “identificadora del grupo social que la conocía y utilizaba” y por fin “ser expresión de una microsociedad que se oponía al poder y a la justicia, rechazando sus principios y actuaciones”.³⁹⁸

Sin embargo, lo interesante, y más aún en nuestro caso concreto, es que no fueron solamente estos marginales quienes desarrollaron esta jerga particular, sino que también contaron con la activa participación de

satisfactoriamente colocándose en la situación en que tales representaciones se manifestaron, lo que implica sustituir el modo filológico por el modo psicológico y sociológico para intentar el estudio de la jerga [hecho este no poco importante al cual volveremos más adelante]”. (*El delincuente español, cit.*, pág. 68) Tras lo cual procede al esbozo de 12 características esenciales (págs. 68, 69), seguido de ejemplos concretos destinados a “justificar”, “para que estas conclusiones tengan un valor positivo”.

³⁹⁸ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad, cit.*, pág. 39. Salillas, por su parte, hacía principalmente hincapié en esta idea de “ocultación”, y declaraba: “El disimulo es, en mi concepto, el verdadero inspirador de la jerga, y este disimulo obedece al modo y á los fines de la asociación que se sirve de tal lenguaje. (...) [Y añade, por tanto] El primer concepto del disimulo lo tenemos en dos palabras de la jerga española, seguramente las más calificativas y representativas de las cualidades y defectos de los asociados. Representan al delincuente en la ejecución del delito y al delincuente ante la justicia” (*El delincuente español, cit.*, pág. 61; véase también págs. 62, 63). No obstante, según el mismo apunta más adelante este sentido de la ocultación fue evolucionando, hasta que al final: “Lo que antes era disimulo constituye ahora diferenciación de la individualidad y de la colectividad; lo que era puramente filológica se convierte ahora en materia primordialmente biológica y sociológica” (*El delincuente español, cit.*, pág. 64). En este sentido coincide con Medina Morales, quien afirmaba en sus conclusiones: “Aplicando una metodología sociolingüística a los estudios históricos, (...) hemos llevado a cabo una sistematización en gráficos, que hagan evidente la importancia de unos datos que ponen en tela de juicio muchos tópicos lingüísticos referente al léxico de una lengua: (...) o que la jerga de la delincuencia tuvo en todas las épocas un valor críptico, entre otros” (*El léxico de la novela picaresca, cit.*, pág. 117); en otro momento además, había explicado: “tradicionalmente se ha dicho que cumplían una función críptica en la comunidad para protegerse, de ahí que cuando ese ocultamiento no se lograba, porque se habían difundido entre el resto de la sociedad, fueran eliminadas. No obstante –añade–, en nuestros textos comprobamos la gran cantidad de términos germanescos que han perdurado a través de cuatro siglos, lo cual nos hace dudar de ese propósito ocultista y afirmar que sólo cambiarían los vocablos marginales de la germanía por las nuevas necesidades expresivas o por el olvido, pero no aquéllos que constituían su núcleo; (...)” (*El léxico de la novela picaresca, cit.*, pág. 17, y especifica en la nota 11 de esta misma página: “Debemos tener en cuenta que la continua creación léxica debió obedecer a otros motivos y uno de ellos fue, sin duda, el carácter de jerga juvenil que tenía la germanía. Es un hecho que la edad de los que la usaban era poca y dadas las permanentes pendencias y desaffos, éstos morían jóvenes. De ahí que la continua novedad también viniera de la mano de la juventud de sus hablantes, que también en esta época, como en la actualidad cualquier tribu urbana o grupo joven, creaba neologismos como seña de identidad para distinguirse de la generación precedente”).

los escritores coetáneos, que ya por afán de sumarse al espíritu de crítica social, ya por pura creación (y recreación) literaria fomentaron también mucho el lenguaje de germanía, y es que:

“un elemento implícito que llevaba consigo era su valor ‘contracultural’ y antisocial; porque la germanía supone una particular y degradada visión de la realidad, de la sociedad y de sus valores, desde la situación de marginalidad del grupo, que ante todo, luchaba por sobrevivir. (...) Todos ellos, los creadores de romances y los escritores aludidos, tenían unos objetivos comunes: formular una dura crítica a la justicia de la época y, consecuentemente, a toda la sociedad. Es decir que utilizaron la germanía en sus creaciones como caja de resonancia de una aguda crítica social”.

Lo cual no estaba exento de consecuencias:

“Obviamente este fenómeno de dar a conocer y difundir –aun recrear– la germanía implicaba dos consecuencias: el desgaste de su valor críptico, lo que llevaba a una permanente creación de términos nuevos; y el incremento de su importancia entre todas las clases sociales, hasta el extremo de convertirla en un tema de moda, y de preocupación para casi todos”.³⁹⁹

Trataremos del compromiso social de los autores picarescos en el siguiente punto; pero ya podemos apuntar que la cuestión de las ideologías ya asoman aquí, gracias y mediante el lenguaje escogido por los autores. Si se trata de denunciar un mundo regido por la usurpación y el engaño, que mejor manera de hacerlo que mediante un lenguaje

³⁹⁹ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., pág. 40. Aunque desde otro enfoque, Salillas también deja constancia, de algún modo, de la colaboración de los autores picarescos en este proceso formativo del lenguaje de germanía; pues concluye la introducción de su estudio afirmando: “Sirvan de ejemplo el método y la enseñanza propiamente positivos de Juan Huarte, la intuición criminalista de Cristóbal de Chaves, y las profundas insinuaciones de los creadores y cultivadores de la novela picaresca” (*El delincuente español*, cit., pág. 52). El subrayado es nuestro. Por su parte, y cómo último ejemplo, M. J. Redondo defendía que “[su] reflejo podemos encontrar en multitud de obras de los más famosos narradores y dramaturgos de nuestros Siglos de Oro. La germanía se fue conociendo a mediados del s. XV, aunque no de un modo general, y sin ser motivo recurrente en la moda literaria del momento. El fruto va madurando y es en el XVI cuando se hace popular, se difunde por la sociedad y goza del interés de los escritores. Aunque su momento álgido será la primera mitad del siglo XVII, en el que se divulga extraordinariamente y se ve reflejada en tres vertientes literarias: su análisis (*Vocabulario de Hidalgo*), su plasmación en la poesía (Quevedo) y su utilización en comedias costumbristas”. (*fuentes cit.*)

originalmente creado para ello... Por tanto, objetivo y método van de la mano (tal y como suele ocurrir con la novela picaresca por otra parte).

De momento, sin embargo, nos interesa otro hecho, que ya señalábamos cuando hablamos de diálogo y picaresca: los autores no se contentan, de nuevo, con imitar formas y/o lenguajes, sino que, van más allá, sacando provecho, una vez más, de cualquier elemento que les pueda servir para ponerlo a su servicio y reinventarlo hasta volverlo nuevo, original y único: “Nos queda por último, advertir que (...) ningún personaje importante de la pura germanía pasó a la novela picaresca. La distinción entre una y otra era evidente e intencionada”.⁴⁰⁰ En efecto, los autores picarescos, no contentos con poner en boca de sus protagonistas algunas palabras de germanía, prefieren llevar al extremo el artificio de reinventar, enriquecer y mezclar el lenguaje hasta el punto de crear ellos mismos palabras nuevas de germanía. De hecho, los críticos que se han dedicado a este tema han observado, registrado y clasificado las palabras que originalmente surgieron dentro del ámbito de los marginales y de sus propias bocas, y los distinguen de otras, fruto de la creación literaria de algunos escritores:

“Una vez más, hemos de precisar que es imprescindible distinguir entre la germanía auténtica y originaria, y la creada por Quevedo y otros muchos que lo siguieron de cerca. Estos, evidentemente, se inspiran en conceptos o léxico de la germanía originaria. (...) Y decimos esto desde el convencimiento de que algunos términos creados por autores muy conocidos y famosos en la época (Quevedo, Mateo Alemán...) pasaron a la nueva germanía, se incorporaron a ella. El trasvase fue bidireccional y siempre enriquecedor”.⁴⁰¹

Así las cosas, parece imposible hablar de poética de la picaresca sin prestar muy especial atención a la germanía, y es más de hecho, según apunta ciertamente María Jesús Redondo “el léxico germanesco gozaba de gran difusión en el siglo XVII gracias a la fascinación por la literatura picaresca”, y es que aparte de divulgarla, también viene siendo su marca

⁴⁰⁰ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., pág. 114.

⁴⁰¹ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., págs. 175, 176.

distintiva, pues no se encontraban vocablos germanescos en novelas de caballerías ni en la pastoril, por ejemplo. (cf. *supra*, nota. 365)

Ahora bien, como ya viene siendo costumbre, fijémonos en los mismos textos, para sacar de ellos un breve muestrario, destinado a a ilustrar dicho fenómeno en cada título. Pues insistimos, una vez más, en la importancia de lo que venimos llamado “objetividad empírica”: ningún rasgo, supuestamente característico, debería ser retenido como tal sin ejemplificación, sin demostración previa, textos en mano.

– Germanía y marginalismo en el *Lazarillo de Tormes*

Siendo la primera novela de lo que constituirá el género picaresco resulta que las palabras propias del lenguaje de marginalismo o incluso de germanía no son tantos como en los títulos posteriores. La inmensa mayoría se refieren al mundo del robo: *hurtar*, *sisar*, *sangrar*, *salto*, *lacería* y *lacerado*. Por otra parte, también nos cuenta Lazarillo como el ciego le enseñó la *jerigonza*, que es una palabra que aparece en primero en el *Léxico*, y segundo, por alusiones, en el más reciente *Diccionario de términos literarios* (la definición del término *Germanía* termina allí con la siguiente aclaración: *A este lenguaje marginal se le reconoce, además, con los nombres de ‘jerga’ y ‘jerigonza’*).

– Germanía y marginalismo en el *Guzmán de Alfarache*

Los términos relacionados con el mundo del robo y de los ladrones son muy numerosos y variados, proponemos sólo unos ejemplos, los que consideramos los de uso más común: *alzar*, *el pío* (botín de un robo en germanía), *mudar* y *trastejar*, *herida*, *cicatero*, *cicatería*, *bajamanero*, *mariscar*, *hacer una empanada* (preparar un engaño o un robo), *levantar*, *tijeras*, *cacoquismo*, etc.

En alguna ocasión frases enteras resultan ser un claro modelo de este lenguaje del hampa: “*Ninguno entendió como yo la cicatería. Fui muy gentil caleta, buzo, cuatrero, maleador y mareador, pala, poleo, escolta, estafa y zorro. (...) bajamanero y baharí* (ladrón de poca

monta)”; justo a continuación, Guzmán comprara el practicar el robo con el cursar estudios: latrocinio / grado estudiantil; y hurtar/ leer la cátedra de prima

Además, en un terreno más amplio, aparecen a lo largo del texto palabras, de distintos campos, que llevan la marca inconfundible del marginalismo, la primera “*pícaro*”, que salvo raras excepciones, suele aparecer –con todo tipo de variantes: *picardía*, *picarón*, *picaresco*, etc.– en las pseudoatobiografías picarescas, y *rufián*, *bellaco* –y derivados también: *bellaquería*, etc.–, *gente del hampa*, *jábega*, *gente del arte bribiática* (arte de los holgazanes y de los pícaros profesionales que vivían de la mendiguez), *oficial de la carda*, etc.

Por último, también contamos con varias palabras de lenguaje claramente germanescos como: *gavias* (sombrero), *bramo* (aviso), *guzpátaro* (agujero), *izas* (mujeres públicas), *aldaba* (oreja), etc.

– Germanía y marginalismo en el *Guzmán apócrifo*

En la obra de Luján el campo léxico del robo, si bien no desaparece –hecho prácticamente imposible en una novela picaresca española– si pierde peso; pero lo pierde a favor del del juego, que, a cambio, va creciendo paralelamente al primero, pues juego y robo-engaño eran difícilmente separables: “*En el camino ya empecé a mostrar mis tretas antiguas. Pusimonos en Minaya a jugar; tenía aparejados mis naipes floreados, y acerté a dar con quien pudiera inventar todos los floreos, y no ignoraba los inventados, que después que supe que era el mayor fullero que empuñó los curaneta sin ochos y nueves; por la misma treta que yo le armaba, alzaba el naipe de manera que se tomaba lo que yo había puesto para mí*”. (pág. 535)⁴⁰² o “*También me hice de la valentona, y de los que por su gusto salen de noche a buscar y acuchillar al corregidor; allí me enseñaron a florear los naipes de mail maneras; y, porque era de ordinario el juego de la*

⁴⁰² Además del propio lenguaje de germanía y de la variedad de registros lingüísticos que caracterizan la novela picaresca española, existe otro concepto, igualmente importante, a tener en cuenta a la hora de proponernos definirla: ese es, la recurrencia, sistemática, de algunos campos léxicos en todos los textos de la serie. Entre estas temáticas ineludibles para los autores que se propusieron integrar nuestro género está el juego (esencialmente de cartas pero no siempre), volveremos a ello más adelante.

carteta, el juntar encuentros y azares, saber alzar, por donde conocía que venía el azar, y otras mial tretas,...” (pág. 326) y “*levantar el naípe*”, “*fullerías*”. Los más acostumbrar referente al robo siendo los acostumbrados “*sisar*” y “*sisa*” o “*hurtar*” y “*hurto*”.

En cuanto al más puro ambiente picaresco, también aparece directamente mencionado gracias a expresiones como: “*vida esguízara y picaresca*”, o “*vida bribonesca*” (pág. 139); y declaraciones como: “*Al final, en entrando en la cárcel y escribiéndome en el libro, salen un enjambre de gente de la vida arrebatara de mí, que si no les pareciera de la carda, me dejaran molido como carne momia*”. (pág. 232)

Además, contamos con frases que al combinar muy a las claras palabras registradas tanto en el *Léxico del marginalismo* como en el de germanía, por ejemplo la siguiente: “*Eran marquesones, gente de lo de Dios es Cristo, de entución y la valentona; tenía cada uno su pensionaria...*”⁴⁰³

Por último, apuntar que en esta obra, que ve la luz a inicios del género todavía, las palabras germanescas aparecen en cantidad nada desdeñable y diversificada –algunas aludiendo a la condición hampesca en general, pero también al robo, a la prostitución, y a los castigados–, por ejemplo: *trato, respeto* (rufián de la prostituta), *galán de los rumbos*, *gato*, *tocinos* (azotes), *jubón tan justo*, etc.

Así las cosas, parece poder confirmarse que el uso de un lenguaje particular (diferente y relativamente desconocido) ya había llamado la atención de los primeros autores picarescos y ya había empezado a cuajar.

– Germanía y marginalismo en *El Guitón Onofre*

El léxico del robo también está presente en la obra de Gregorio González, con por ejemplo: *cardador* y *lacería*.

Por lo que al ambiente picaresco que venimos evidenciando a través del vocabulario podemos citar la palabra: *modorro* (que significa el jugador que se queda hasta el amanecer, siendo el juego una de las grandes temáticas picarescas).

⁴⁰³ *Marquesones*, en germanía: tipo de rufián que vive a costa de una mujer prostituta; *pensionaria*, en *Léxico*: «la puta del rufián; la que trabaja para su chulo».

Y por fin tampoco faltan en este tercer título palabras de germanía como: *rozar* (comer), *pobretes*, *gafaut* (<de gafar en germanía), *gato* (ladrón).

– Germanía y marginalismo en *La Pícaro Justina*

El caso de la *Pícaro Justina* es un tanto particular en la medida en que, si bien es cierto que también cuenta con palabras relacionadas con:

- el mundo criminal del robo: *bailón*, *cortabolsas*, *sisar*, *birlo*
- los ambientes picarescos como: *boquirrubio*, *envesar* (azotar), *la jábega*, *jacarandinas* y la repetición de la misma palabra *pícaro* y sus variantes
- la verdadera germanía: *mondilandiga* (<mandil), *sor/sora* (voz típica del hampa para “señor/señora”), *marca*,

conviene señalar que más que una marcada voluntad de usar el léxico del marginalismo o la propia germanía, lo que se propone y hace López de Úbeda es inventar palabras y jugar con ellas. No obstante, y es lo que nos importa de momento, no se cuestiona la presencia del registro aquí rastreado con el fin de validarlo como característico y distintivo de la serie (hecho importante, pues recordamos que sólo podrá ser tenido como tal él que realmente esté y se ajuste a la realidad de todos y cada uno de los textos de nuestro corpus).

– Germanía y marginalismo en el *Buscón*

Las palabras propias de hampones y marginales tampoco faltan en la obra de Quevedo, que como ya sabemos contribuyó activamente en la creación de vocablos nuevos: por supuesto el traído *hurtar*, *sisar*, *correr*, *rapantes* y *rapiña*, *sangría*, etc. Además, de su padre nos contaba Pablos que era “*Tundidor de mejillas y sastre de barbas*” y también que “*metía el dos de bastos para sacar el as de oro*”.

Por lo que a “lo picaresco” se refiere, o sea a los ambientes claramente marginados, también contamos con los corrientes *pícaro*, *picardía*, etc., *bellaco* y *bellaquería*, *rufián*, *jacarandina*, *pobrete*,

mohino, greqüescos, etc.

Y por último, palabras sacadas de la verdadera germanía encontramos, por ejemplo: *cantar en el potro, fuelles, chirimías o abanicos* (soplones, confidentes, delatores), y, de hecho, hasta podemos leer en el discurrir del texto la propia palabra “germanía”: “*hablarónse los dos en germanía*”.

Por fin, también podemos apuntar frases enteras “criptadas”, destinadas a describir la gente del hampa: “*entre nosotros nos llamamos caballeros hebenes; otros, güeros, chanflones* (chanflán: moneda falsa), *chirles, traspillados* (desvanecido, desfallecido de hambre) y *caninos* (hambriento)”.

– Germanía y marginalismo en *La Hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

El de Salas de Barbadillo es otro caso particular: en efecto, los cambios que realiza el autor al incluir el relato pseudoautobiográfico picaresco dentro de una narración con un narrador en tercera persona tendrá implicaciones, también, en cuanto al lenguaje. A saber, que al ser más reducido el discurso propiamente picaresco, la presencia del lenguaje típico del marginalismo y del hampa se verá igualmente reducida. Así lo plantea el editor de la novelita:

“El estilo de la narración, por último, es también una novedad en cuanto a lo existente, en la medida en que Salas alterna diferentes registros tonales y lingüísticos según la parcela de universo de la que trate: más elevado y noble si es el mundo de don Sancho y su tío, burlón e irónico si se trata de Elena, Montúfar y la Méndez, en el que predomina un léxico típico de germanía”.⁴⁰⁴

Lógicamente no compartimos la visión del editor en cuanto a novedad y originalidad ya que creemos, según estamos intentando demostrar, que dicha heterología se hace patente en todos los títulos de la serie, convirtiéndose asimismo en una de sus características esenciales. No obstante, sí compartimos la valoración acerca del uso de la germanía;

⁴⁰⁴ GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, *La Hija de Celestina, cit.*, pág. 50.

algunas de esas palabras son, por ejemplo: *jubón, floreo, flor, charlatanería, ermita (taberna), pícaros*. Por último, sólo señalar que tampoco faltan vocablos relacionados con el robo, como: *arte, hurtar*.

– Germanía y marginalismo en el *Marcos de Obregón*

Vicente Espinel, a su vez, y a pesar de que la óptica desde la cual emprende su obra fuera distinta, ofrece más o menos las mismas palabras en cuanto a robo y ladrones: *capear y capeadores, salteadores, desollar*, etc.

En la categoría de lenguaje que venimos categorizando como propio del mundo “picaresco” o pertenecientes a la germanía encontramos: *poltrón, embelecós, pícaro, bellaquería, treta y traza, fullero, hacer tiro, armas reales (dinero), ojos bachilleres, palabras dobladas*, etc. las últimas especialmente relacionadas con la práctica del engaño. Por fin, se refiere un par de veces al lenguaje de jerigonza.

En cuanto a la hermandad de los hampones, Marcos menciona una frase para referirse, encubiertamente, a su integración: “*Buen hijo es; bien merece entrar en la cofradía*” (manera de dar a entender que uno es bellaco y pícaro).

– Germanía y marginalismo en *La Desordenada codicia de los bienes ajenos*

La obra de Carlos García, por su parte, constituye un verdadero muestrario del lenguaje de germanía del mundo de los ladrones y del robo: *salteadores, estafadores, capeadores, grumetes, apóstoles, duendes, maletas, cigareros, cortabolsas, sátyros, devotos, mayordomos, daciáno*; así como de otros apelativos como *bruxaz, usureros, terceros, trampantojos, tacaño, irse de leva de monte, verlandinas* (<bernardinás, mentiras), más bien relacionados con la práctica del engaño y la usurpación.

– Germanía y marginalismo en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

En la continuación de Luna sin embargo, aunque nos sea tan llamativo e importante como en obras anteriores sí que podemos encontrar alguna muestra de este lenguaje, distinto y representativo de la gente del hampa: *leva* (treta), *sor*, *pícaro*, *archipícaro*, *jerigonza*, *borreros*; e incluso alguna palabra de germanía pura como: *trena*, *horno* (calabozo de cárcel).

No obstante, lo que más se recogen son vocablos relacionados con el mundo de la prostitución: *piltrafa*, *ramera*, *escalentada*, *matacandiles*, *mula de diablo*, *respeto*, *ser del partido*, *mujer de buen fregado*, *descosida*, *casa llana*, *casa de poco trigo*, etc.

– Germanía y marginalismo en *Lazarillo de Manzanares*

Vellaquería, *pícaro*, *picardía*, *picarón*, *vellacona*, etc. son las únicas palabras relacionadas con el mundo picaresco que podamos encontrar; no hay verdaderamente utilización del lenguaje germanesco en este Lazarillo, tan sólo distintas variantes de las palabras “pícaro” y “bellaco”, y un tímido *sisar* en alguna ocasión.

– Germanía y marginalismo en el *Alonso, mozo de muchos amos*

En la obra de Alcalá Yáñez tampoco falta el campo léxico del robo y los ladrones aunque de un modo mucho más reducido: *hurtar*, *salteadores* y *alzar*.

La misma suerte corren los campos léxicos típicamente picaresco, marginales y germanescos; estas son algunos de los términos registrados: *pícaro* y *bellaco* (como siempre), *valentoncillos del hampa*, (de los cuales dice “viva quien vence”), *delincuentes*, *pisaverde*, (mozuelo presumido de galán, holgazán y sin empleo ni aplicación), *holgazanes*, *charlatanes*, etc.

– Germanía y marginalismo en *La niña de los embustes*, Teresa de Manzanares

Más escasos se hacen también este tipo de vocablos en la novela de Solórzano. No obstante, los que podemos registrar tendrán que ver, esencialmente, con la práctica del robo: *maragatos* (invención formada a partir de la palabra de germanía “gato” y el nombre de la ciudad), *arañar*, *dar golpe*, *sisar*, etc.

– Germanía y marginalismo en *Don Gregorio Guadaña*

A cambio, el léxico picaresco y germanesco vuelve a cobrar importancia en la obra de Antonio Enríquez. Para limitarnos, como de costumbre, a algunos ejemplos, sólo apuntamos los siguientes: *jacarandina*, *boquirrubio*, *bribón*, *pícaro*, *soplón*, *corchete*, *araño*, *guarduño*, *tijeras*, *penca* (azote), *ene de palo* (horca en germanía), *chirlo* (cuchillada de arma blanca).

– Germanía y marginalismo en el *Estebanillo*

Tal otro Guzmán, las palabras propias del léxico del marginalismo y de la germanía relacionadas con la práctica del robo y de los ladrones vuelven a brillar por su abundancia y riqueza diversificadora: *garduños*, *gavilán*, *hurto*, *asalto*, *sisar*, *sangrías*, *el tiro*, *hecho el tiro* (robo, hurto), *dar garrote a un reja*, *descobijar y dejar sin capas*, *buscar* (para hurtar), *raspar* (para hurtar), *hacer pella* (reunir cosas y juntarlas para llevárselas, robarlas), *rapar*, *lagarto*, *dar asalto*, *alzar*, etc.

Ahora bien, lo perteneciente a la vida picaresca y marginal tampoco se queda atrás: *pícaro*, *pícaro de jábega*, *bellaco*, *rufián*, *bribón*, *jacarandina*, *fullería*, *faquín*, *trainel y mandil*, *guitonería*, *charlatán*, *palanquín*, etc.

Por último, tampoco faltan, y en cantidad nada desdeñable, las palabras de germanía propiamente dicha como: *trena* (cárcel), *china* (dinero), *la gura* (justicia), *vaciarse* (morir)//*vasir* (matar), *boca de sorna* (la noche), etc.

A modo de conclusión, y después de esta pequeña muestra de la presencia del diversificado y rico lenguaje germanesco y del marginalismo nos parece inevitable coincidir con la apreciación de Cesar Hernández y Beatriz Sanz cuando afirman que:

“A lo largo de la historia de la lengua difícil será encontrar un movimiento social que haya enriquecido al léxico español más que lo ha hecho la germanía. Son miles de palabras nuevas, de renovados significados de otras habituales en la época, las que marcaron nuestro idioma, pasaron de la jerga esotérica al habla del pueblo, a la literatura popular y a la elitista, y aun gran parte de ellas han pervivido en el léxico de la ‘vieja’ delincuencia actual”.⁴⁰⁵

Por último, y aunque sea un tema que abordaremos en la tercera parte de este trabajo, quisiéramos llamar la atención sobre la relación que une la picaresca y la germanía con el realismo literario. Para ello nos serviremos nuevamente de las acertadas valoraciones de nuestros especialistas:

“(…) la germanía de la vida, de la realidad, fue la principal fuente de creación literaria realista durante tres siglos; y, especialmente, fue la raíz de lo más específico de la literatura española, de la novela picaresca. Leída toda ella a la luz de la germanía y de los ambientes germanescos, no nos queda ninguna duda para formular tal aserto, aparentemente sorprendente. La novela picaresca se mueve en torno a tales ámbitos, utiliza léxico de germanía, pinta y hace protagonistas a personajes de aquel mundo y de aquella vida, nace poco después de que tengamos constancia de aquella y termina a la par”. (pág. 103)

Lo que pretendíamos, pues, era dejar clara la indiscutible polifonía característica de las novelas picarescas. Esperemos que ahora resulte obvia la cantidad de voces distintas que se yuxtaponen y entrelazan a lo largo de las novelas, siendo especialmente interesante el caso de la germanía. Es uno de los rasgos más relevantes que se nos ocurren para definir al género en su conjunto; rasgo, por otra parte, que no dejó de llamar la atención de reconocidos críticos como, por ejemplo, Cabo

⁴⁰⁵ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., pág. 51.

Aseguinolaza:

“El estilo picaresco es concebido como estilo ajeno, definido según ese principio e, incluso, valorado como tal. Ello implica que ni es estilo de autor ni tampoco es indiferente a quien lo enuncia en el relato. Mi hipótesis consiste en entenderlo como construcción literaria *ad hoc* que refleja los condicionamientos propios de la situación narrativa. (...) A pesar de proceder de un narrador primopersonal, y como consecuencia de la situación en que se inscribe, la palabra del pícaro no es monológica. (...) El pícaro asume e interioriza lenguajes muy diferentes; oscila entre tonalidades a menudo contrapuestas; muchas veces, incluso, su discurso se presenta como internamente contradictorio. La causa está que la relación entre los distintos lenguajes no es de yuxtaposición ni de subordinación de unos a otros; lejos de ello, entran en contacto –recurrimos a otro término de Bajtín– dialógicamente, es decir, polémicamente”.⁴⁰⁶

Ahora bien, como ya anunciamos anteriormente, la diversidad característica del estilo picaresco no se limita a los registros y tipos de lenguajes, sino que también se hace tangible gracias a todo tipo de inclusiones –ajenas al discurso y por ende extradiegéticas– a lo largo de los relatos pseudoautobiográficos. Esos elementos, extraños a la narración en primera persona en sí, son tan numerosos como variopintos, y encuentran nuevamente su justificación en el diseño dialógico de los textos; eso es así por el hecho de que:

“el estudio de la forma de la argumentación de un diálogo ha de tener presente por tanto que toda argumentación es selectiva: elige los elementos, la manera de hacerlos presentes, de jerarquizarlos y justificarlos, etc. Es imprescindible que el análisis ponga de relieve las adaptaciones de cada interlocutor, sus concesiones, distancias, vacilaciones, emboscadas y desafíos; también sus coincidencias, allí donde se unifica su punto de vista como voz del autor en momentos estratégicos. Diversiones argumentativas, rodeos, temas secundarios o incluso frívolos contribuyen asimismo al buen funcionamiento de un mecanismo social indispensable. A menudo el diálogo se detiene en manifestaciones de cortesía cuyo fin es instalar la

⁴⁰⁶ CABO, *El concepto de género*, cit., pág. 78.

relación dialógica; después podrán o no aparecer los asaltos verbales, convenidos o no, o las rivalidades”.⁴⁰⁷

Así pues, procedamos a observar dicha variedad, ya no en cuanto a lenguajes y voces, sino acerca de las numerosas huellas de intertextualidad que jalonan los textos que nos ocupan.

III. 2. c. Tópica y paremia.

“Narrar palabras es un hecho inevitable, y crucial: nos sitúa *ipso facto* en la dimensión intersubjetiva en la cual se construye la realidad. Al poner la otra palabra en la propia sumerjo una visión, una realidad, un mundo, en otro, y pierdo de vista los límites, que posiblemente no existan, entre lo mío y lo ajeno. Al poner otra palabra en mi palabra, sin marcarla, sin proteger su forma, también la tuerzo, la violento, la obligo a encajar en mi punto de vista, a servirme para corroborar o negar, para creer o para descreer. Y simultáneamente, al poner otra palabra en la mía hablo como yo y como el otro, me alieno, me sumo a la autoridad del consenso, me pliego a lo ya dicho”.⁴⁰⁸

Otro de los rasgos comunes a todas y cada una de las novelas picarescas es él que veníamos llamando intertextualidad; es omnipresente. Se trata de un concepto que, al igual que sucedía en el género dialogado, es un derivado directo de la situación de comunicación. El fenómeno es tan recurrente como variado en sus fuentes: pero el resultado acaba siendo relativamente homogéneo: nos encontramos con unos textos sembrados de citas de todo tipo (*auctoritas*, como las *sententiae*, los *exempla*, los apotegmas, las citas eruditas, etc.), muchos refranes (plasmados directamente, o transformados y adaptados por el narrador-conversador), cuentos tradicionales o de corte folklórico,

⁴⁰⁷ VIAN, *Interlocución y estructura*, cit., pág. 180

⁴⁰⁸ REYES Graciela, *Polifonía Textual. La citación en el relato literario*, Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, Madrid, 1984, pág. 181.

chistes, pullas, e, incluso, referencias a sitios, personajes y acontecimientos históricos reales. O, dicho de otro modo:

“Toda la grandeza de la novela picaresca de nuestro Siglo de Oro estriba en que constituye, según palabras de la *Pícara Justina*, aplicables al género, una *Estatua de libertad*, estatua ornada con miles de piecillas lexicográficas, modismos y paremias, obra bella de artesanía popular animada por el alma del refranero español”.⁴⁰⁹

Dicho esto, recordemos que en el género dialogado la intertextualidad también marca los discursos de los personajes. Así pues, tanto en este caso como en el nuestro, el juego de introducir material extradiegético de toda índole y de multiplicar el uso de refranes y dichos comunes para estimular la reacción del lector responde a las necesidades de la mimesis conversacional, a la par contribuye en dinamizar el relato. La intertextualidad, en este sentido, es muy interesante en la medida en que se ve directamente determinada por la situación comunicativa, y por ende, por los interlocutores que la están desarrollando. La selección por parte del narrador-conversador de lo que intercala o no, y cómo lo hace, depende del receptor, del contexto, de la relación de ambos, y también, por fin, del objetivo perseguido. De hecho es algo que comentaba Florencio Sevilla a propósito del *Alonso*, cuando explicaba que la presencia del cura y del ermitaño era fundamental e imprescindible en la medida en que sólo interlocutores de este tipo podían aguantar escuchar semejante relato:

“Instalado en la perspectiva novelesca arquetípicamente representada por el *Guzmán de Alfarache*, Jerónimo de Alcalá percibió la dificultad que esa factura narrativa entrañaba:

⁴⁰⁹ GELLA ITURRIAGA, José, “El refranero en la novela picaresca y los refranes del «Lazarillo de Tormes» y de la «Pícara Justina»”, en *Picaresca. Orígenes, cit.*, págs. 231-255, pág. 235. Ya comentamos este renovado interés por la cultura popular, tan característico de aquel momento; Carrillo repara en ello y lo considera en relación con nuestro género: “Otra relación de los textos picarescos con el contexto está en su carácter popular. Como género ‘menor’ de la época, está en relación con el desarrollo y auge de la cultura popular, que adquiere su mayor resplandor durante el siglo XVI y termina con el *Quijote*. Las manifestaciones populares del carnaval, fiestas, juegos, folklore y la actividad de las plazas públicas, tabernas y mercados se cristalizan en obras literarias con cuentos, farsas, literatura de cordel y se consagran en la picaresca. [Y concluye entonces] Si algún calificativo diéramos a la picaresca como discurso sería el de discurso popular, aun con la variante barroca de Quevedo” (*Semiolingüística, cit.*, pág. 152).

insertar con algún viso de coherencia el ingente caudal digresivo (léase cuentístico, moralizador o satírico) allí presente en el curso de un relato autobiográfico no era tarea fácil. Consciente –digo– de que la peripecia vital protagonizada por Alonsillo no podía soportar ni por asomo el ingente material digresivo destinado a aparecer en sus páginas, recurrió a una segunda voz que funcionando como soporte del mismo librase tal escollo”.⁴¹⁰

Vemos en ello, por tanto, otra muestra clara de la importancia de este triple punto de vista que comentábamos al iniciar nuestra propuesta: no sólo es digno de interés el doble enfoque, único y dual, del narrador y del protagonista, sino que cobra mucha relevancia el del conversador, que tanto influye en la configuración conjunta de las pseudoautobiografías.

Por otra parte, la intertextualidad suele otorgarle viveza al discurso, y además resulta ser una buena herramienta para fomentar cierto acercamiento al interlocutor, útil a la hora de llegar hasta él y transmitirle el mensaje pretendido. Además, al crítico le puede llegar a dar pistas acerca de la ideología que defiende el pícaro narrador-conversador (la del autor). Además, la idea de la viveza y espontaneidad del discurso nos lleva a otra: el fundamental *deleitar aprovechando*.⁴¹¹

Por fin, para completar este planteamiento, quisiéramos recordar el hecho de que en el diálogo renacentista, siguiendo todavía nuestra línea de investigación, fue fraguándose otro tipo de diálogos que Gómez califica de “librescos” o “enciclopédicos”. Eran producciones que se caracterizaban cada vez más por su abundante intertextualidad:

⁴¹⁰ SEVILLA, *Sobre el desarrollo dialogístico*, cit., pág. 273.

⁴¹¹ Florencio Sevilla comentaba al respecto (acerca del *Alonso* todavía): “(...) la mera presencia del vicario/cura sirve para establecer un contexto idóneo en el que desenvolver la autobiografía de Alonso. Idóneo dado que desde su mismo planteamiento exige que la misma satisfaga los dos requisitos cruciales de todo relato áureo: el deleite y la moralización; el célebre deleitar aprovechando. El marco parece escrupulosamente diseñado para que ambas facetas cobren pertinencia en su seno: por una parte, la conversación se mantiene en un convento y en una ermita ante un vicario y un cura; razón de más para que se atienda de modo particular al carácter aleccionador, didáctico y aun moralizador del relato (...) Por otro lado, las reuniones se celebran en tiempo de carnestolendas y en el momento de la siesta (en el caso de II son veladas), con lo que van encaminadas a entretener o servir el deleite en tales ocasiones”. (art. cit., *EdO*, págs. 267, 268)

“El proceso por el que el diálogo se hace progresivamente más enciclopédico y erudito implica, al mismo tiempo, que se aumenta la subordinación de la oralidad supuesta en la mimesis del diálogo al carácter libresco del impreso. Esto ocurre incluso visualmente, hasta el punto de que el diálogo se apoya con más frecuencia y significación en diversos recursos gráficos, como a reproducción de imágenes, figuras o citas marginales en las que se incluyen las referencias a otros libros”.⁴¹²

Las justificaciones del fenómeno, como suele pasar, son varias; y así se ha querido ver en ello ya sea un alarde de erudición, ya sea, como explicamos, una herramienta para despertar el interés o las emociones del interlocutor, evocándole cierta experiencia común, volviéndose asimismo más convincente; porque como bien explica Asunción Rallo:

“el resultado compositivo ha de ser dulce para que esconda la medicina, dulzura que implica no sólo un estilo, sino la reelaboración de hallazgos de autores anteriores y la inclusión de los superficialmente lúdico (facecias, novelas, donaires), aunque en definitiva, y en eso consiste el arte, todo el conjunto remita y apunte a la intencionalidad del compositor: rescatar la *dignitas hominis*. (...) hay que obtener un resultado atractivo, divertido, pero que posibilite la reflexión cada vez más profunda del lector (...) Para inducir a esta reflexión son efectivos tanto el logro del equilibrio de gravedad/superficialidad como el continuo cuestionamiento de lo planteado por la realidad que se expone y por las propias afirmaciones del adoctrinador. En definitiva, el perspectivismo y la ironía, cuyo manejo tendrá a Cervantes como gran maestro, pero que en *El cortalón* se apunta ya con nitidez”.⁴¹³

Por otro lado, notemos que está ‘técnica compositiva’ puede estar, también, al servicio de la sátira, la ironía y/o la comicidad. O, dicho con

⁴¹² GÓMEZ, *Forma y evolución*, cit., pág. 84. Reflexión esta que se ajustaría perfectamente con, por ejemplo la *Pícara Justina*; y de paso apuntemos también que a la vez de mencionar la presencia de la susodicha intertextualidad, hacia referencia a nuestro anterior punto: el carácter oral que caracteriza particularmente nuestros relatos, que corre parejo de la inclusión de una amplia gama de elementos (refranes, cuentos, referencias y citas directas de textos anteriores (mitológicos, clásicos, bíblicas, etc.), alusión a otras novelas picarescas, mención de hechos, sitios y personajes reales, etc.); y vice-versa.

⁴¹³ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 105. Allí asoma –otra vez y viniendo a demostrar nuevamente la relación de causa-afecto interdependiente de todos los conceptos que dibujan la poética de la picaresca–, la famosa e importante idea de *deleitar aprovechando* que acabamos de mencionar.

palabras de Gómez acerca del diálogo:

“Sucedre con relativa frecuencia que se introducen relatos breves de distinto tipo, bien para adoctrinar a los interlocutores: fábulas, ejemplos y apólogos; bien para entretenerlos con relatos de facecias, cuentos burlescos o *novelle*; bien para informarlos o ilustrarlos con el relato de alguna anécdota histórica, apotegmas y relatos mitológicos”.⁴¹⁴

En la picaresca, las principales muestras son las referencias o citas literarias contemporáneas, por una parte, y clásicas, mitológicas, etc. por otra; las citas de carácter religioso o bíblicas; los refranes, proverbios y dichos comunes; los cuentos folklóricos y tradicionales; los relatos narrativos extradiegéticos (como la historia de Ozmín y Daraja en el *Guzmán*); y las referencias de carácter real (personajes, sitios, hechos).

Además, y por último, nos interesa destacar el importante hecho que esta abundante presencia paremiológica no eran común en las demás formas literarias coetáneas (a excepción del diálogo claro está), lo que hace su amplio uso dentro del género picaresco aún más llamativo y sobre todo distintivo. Tantos elementos como acabamos de enumerar no asoman de esta manera en las novelas de caballería o pastoriles. Por este mismo motivo lo queremos alzar a la condición de rasgo definitorio característico del género picaresco.⁴¹⁵

⁴¹⁴ GÓMEZ, *Forma y evolución*, cit., pág. 146. Como en otros muchos casos, esta afirmación hecha pensando en el género dialogado nos podría servir, sin problema, para describir nuestro propio género.

⁴¹⁵ Pues en un momento se rompe con lo establecido y se van conformando formas nuevas, eso es, claro está en un contexto concreto y en relación con un mensaje igualmente determinado y diferente; el enfoque de Carrillo resulta útil en cuanto a esta cuestión, pues como bien explica: “El plano semiológico-léxico de la picaresca tiene un condicionamiento concreto: un texto y un contexto, con unidades, distribución y funciones concretas, todo en función de un significado autónomo. La correlación de estos signos constituye el código picaresco, que configura las posibilidades de significación. Se han dado muchos casos de estudiar la picaresca en la superficie, quedándose en parte del significado sin penetrar las potencialidades semánticas que encierra. (...) El plano semiológico-léxico, como producto de un tiempo y un lugar, envuelve unos «indicadores históricos» que limitan su significado. El código picaresco español no es el mismo que el de una novela francesa del siglo XIX. Tampoco el signo ‘honor’ significa hoy lo mismo que en la España del siglo XVI. Más significativa aún es la irrupción de un nuevo código literario que hace el *Lazarillo* con un lenguaje literario distinto al acostumbrado, produciendo así una perturbación semántica. Los signos de la picaresca española producen cierta confusión semántica forzando el

• INTERTEXTUALIDAD Y PAREMIA

Para abordar esta cuestión e ilustrar la idea basándonos, como de costumbre, en los textos mismos, recurrimos a la distinción de tres ‘tipos’ distintos de paremias.

El primer bloque de ‘elementos intertextuales’ importante en la novela picaresca se compone de las citas eruditas (clásicos griegos y latinos, mitología, etc.), las *auctoritum* y citas religiosas variadas, y, también, las referencias de carácter real (sitios, personajes o acontecimientos).⁴¹⁶ Se sitúan fuera del discurso del locutor en sí, y cumplen, en general, un papel principalmente dialéctico, en particular las citas eruditas. Con ellas el conversador suele buscar enseñar y demostrar en primer lugar, y sirven así para apoyar su argumentación y volverla más convincente. En segundo lugar, algunas veces también podemos ver en ello cierto narcisismo literario y alarde de erudición. Las citas latinas, por ejemplo, pueden ser fruto de una cultura bíblica común o, al contrario, resultado de un conocimiento y nivel de erudición superiores; suelen ser afirmativas y dogmáticas, aunque también, al igual que los demás elementos extradieгéticos insertados a lo largo de los relatos, pueden ser vehículo de ironía. Además, y en boca de Ana Vian,

significado y ‘degradando’ la literatura con un nuevo sistema semiológico distinto al que estaban acostumbrados los lectores de la época, como los relatos de caballería y pastoriles. Si bien el sistema léxico es distinto es porque trata de comunicar algo distinto, en principio. Los sistemas conocidos parecen alienantes y corrompidos por el autor. Por esto escoge un sistema irónico y desintegrador, imitando algo que parezca histórico y concreto, que establezca propiamente la relación entre los acontecimientos narrados y el lector”. (*Semiolingüística, cit.*, pág. 160) La cita es larga pero nos interesa en la medida en que retoma todos los elementos fundamentales cuya importancia en la configuración final de una poética estamos analizando: diseño dialogístico y compromiso ideológico, y las consecuencias estilísticas implicadas: lenguaje y intertextualidad nuevos y distintos, ironía y realismo, etc.

⁴¹⁶ Sabida la importancia que tiene el contexto para la significación del discurso del pícaro —siempre desde su enfoque semiolingüístico—, en cuanto a los hechos reales comenta Carrillo: “La misma picaresca hace claras alusiones temporales al contexto. La mención histórica de la entrada victoriosa del Emperador en Toledo, la reunión de las Cortes y el gran regocijo del pueblo, insertada en el trágico final del *Lazarillo*, marca el sentido vergonzoso político de la ‘grandeza’ de España construida sobre falsos valores, como la cornamenta del pobre Lázaro. Y el sitio de Ostende, citado en el *Buscón*, cierra temporalmente el periodo de nuestro contexto. Son fechas y acontecimientos históricos de suma trascendencia para marcar la conexión de la picaresca con su contexto, 1525-1604”. (*Semiolingüística, cit.*, pág. 144) Vuelve a asomar la idea del ‘compromiso ideológico’ que parecen buscar fomentar todos los recursos que estamos analizando.

recordemos que “la interpolación de citas latinas no parece, en principio, un hecho sorprendente, al ser el Renacimiento un periodo en que la literatura se entiende como palimpsesto y la perspectiva de la imitación era un criterio de actuación que regía cualquier obra”.⁴¹⁷ Y es que no debemos olvidar que durante el Renacimiento se empezó a ver el mundo antiguo como un mundo distinto y separado, que se empezó entonces a considerar bajo las coordenadas de la admiración. No obstante, los humanistas no se limitaron a venerar un pasado clásico sino que se fijaron como objetivo su recuperación, en un primer momento⁴¹⁸, y sobre todo, la superación del mismo. Por tanto, dominar perfectamente a los clásicos se convertía en algo imprescindible para el escritor:

“El reconocimiento del texto imitado y sobrepujado, haciendo evidente su eco o espejo, fue precisamente el orgullo del poeta. Por todo ello el concepto de imitación debe estudiarse en la relación y confrontación entre antiguos y modernos, en cómo éstos fueron capaces de asimilarlos, entenderlos y transformarlos para su propia creación. Para los humanistas la poética tenía sus fundamentos en la imitación: había que leer, meditar, asimilar los versos de Virgilio o de Horacio para ser poeta, o las obras de Aristóteles para ser filósofo”.⁴¹⁹

Así las cosas, resulta escasamente sorprendente el encontrarnos que tanta intertextualidad para con los clásicos de la Antigüedad. Sin embargo, donde sí se desmarcan los autores picarescos, es en el uso mismo de dichas citas. En efecto, sí en los diálogos por ejemplo, o en otras formas literarias, las tales “eran un intento de acallar la conciencia del lector escrupuloso (...): provecho moral compensatorio de la mera diversión de la aventura...”⁴²⁰, o, como ya dijimos, un artificio utilizado con el fin de

⁴¹⁷ VIAN, *La codificación del habla*, cit., pág. 268.

⁴¹⁸ Lo expone claramente Asunción Rallo: “es comúnmente admitido que el factor más importante, y más caracterizador, del Renacimiento es la recuperación de la Antigüedad clásica, factor que determinó los rumbos de las artes y las letras conducentes a la modernidad” (*Humanismo y renacimiento*, cit., pág. 184).

⁴¹⁹ RALLO, *Humanismo y renacimiento*, cit., pág. 184.

⁴²⁰ RALLO, *Humanismo y renacimiento*, cit., pág. 173.

dar más autoridad a determinadas argumentaciones; los autores de nuestro género, aun sin abandonar estas mismas funciones, las usan también, en otras ocasiones, para ironizar, por ejemplo, poniéndolas al servicio de la sátira.

Por último, las referencias a personajes, sitios y acontecimientos reales contribuyen, una vez más, a la mimesis conversacional y por ende a la cercanía y proceso de identificación que puede experimentar el lector, facilitando asimismo el convencerle o indignarle, etc. Paremias y situación comunicativa de tipo dialogístico, pues, se juntan con el fin de mover la afectividad del interlocutor –y eso, a su vez, para asegurarse una mejor transmisión del mensaje.⁴²¹ También desempeñan un papel importantísimo por lo que respecta al tema del realismo. Se he debatido en numerosas ocasiones el valor de “documento histórico” que podríamos atribuir a las novelas picarescas, unos posicionándose a favor y otros en contra. Nosotros volveremos a ello más adelante, pero de momento sí podemos afirmar que nos parece indiscutible el efecto de realismo literario logrado, en general, por los escritores picarescos, entre otras cosas gracias a esta inclusión de referencias ‘reales’.⁴²²

A modo de conclusión, nos valdremos de las palabras de Jesús Gómez, que, si bien es verdad que describían el fenómeno en los diálogos renacentista, son pertinentes para nuestro género también:

“En los diálogos españoles del siglo XVI, es posible

⁴²¹ Francisco Carrillo también hace hincapié en ello: “La inmensa mayoría de los apóstrofes a ese «curioso lector» se sitúan efectivamente en las secuencias reflexivas donde el recurso al *tú* (no siempre abstracto ni referido al yo escindido del monologante) suele ser de rigor, las más veces en forma interrogativa, para requerir el asentimiento del alocutorio apelando a su experiencia personal. (...) Este destinatario dialogante –prefiguración del Cipión cervantino– dista de ser un artificio retórico: de su participación simultánea en la narración nace su progresiva identificación con las tribulaciones del pícaro y los sufrimientos de un narrador siempre atento a definirse como «sin libertad y necesitado». De ahí el interés de esa *intención persuasiva* (F. Cabo) que está en la base de una estrategia dialéctica hábil en conjugar lo emotivo con lo intelectual. Una de las constantes más sugestivas de este discurso consiste así en movilizar la afectividad del «curioso lector» induciéndole a imaginarse en la situación vivida o, con mayor frecuencia, padecida por el protagonista. «Troquemos plazas» es una formula latente en no pocos pasajes”. (*art. cit.*, en *Criticón*, págs. 322-324)

⁴²² Véase *supra* nota 6 (realismo) y nota 336 (referencias a hechos reales); y en cuanto al concepto de realismo literario véase especialmente a Villanueva Darío y su *Teorías del realismo literario*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2004, págs. 129-204.

descubrir toda una serie de procedimientos retóricos acumulativos basados en la *auctoritas*: los *exempla*, las *sententiae*, los refranes y las *chria*. Estos procedimientos retóricos configuran una imagen del diálogo didáctico sustancialmente opuesta a la del diálogo platónico. El pensamiento no progresa por el intercambio lógico de preguntas y de respuestas, sino por la acumulación de testimonios. A diferencia del argumento, el *exemplum*, nace fuera de la *causa*: es un lugar extrínseco del discurso. (...) En cuanto al refrán, un tipo de *sentencia*, también es un procedimiento frecuente entre los diálogos del siglo XVI. (...) Todos los procedimientos basados en las *auctoritas* tienen un peso específico en la *probatio* del diálogo renacentista y (...) En efecto, en muchos diálogos, el peso de las *auctoritas* es tan grande que puede hacer creíble una afirmación inverosímil”.⁴²³

Ahora bien, las paremias que realmente nos parecen importantes –en la medida en que dibujan y caracterizan el estilo de la picaresca española–, son, primero, los refranes, que son los que realmente se hacen notar, por su cantidad y por su variedad, y también por el diversificado modo de usarlos e incluirlos; y segundo los cuentecillos tradicionales o de corte folklórico.

• LOS REFRANES

“Los refranes son la quintaesencia del ancestral y completo dominio epistémico de una comunidad o de la humanidad entera, y forman parte de lo que solemos llamar intertextualidad, mecanismo fundamental en la comprensión y producción del texto. Existen refranes de valor universal, que expresan una reflexión o enseñanza general humana, y refranes que reflejan la realidad particular de una determinada comunidad sociocultural. Esta segunda categoría puede dificultar la comprensión y producción del texto si los usuarios del lenguaje no tienen una competencia intertextual adecuada”.⁴²⁴

⁴²³ GÓMEZ, *El diálogo, cit.*, pág. 51.

⁴²⁴ MUNTEANU COLÁN Dan, *El papel de los refranes en la comprensión y producción del texto.*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Revista de Filología, 25, febrero 2007, págs. 467-475, 467.

Los refranes, numerosos a lo largo de nuestras novelas, son, por tanto, vehículo de conocimiento común. Tienen como fin adoctrinar mediante la ejemplificación y sobre todo evocarle al lector algo conocido. Aunque de tradición antigua, durante el Renacimiento vinieron a cobrar cada vez más importancia y popularidad entre los autores. Asunción Rallo observó claramente el proceso en cuestión y explica cómo:

“La tradición refranística medieval que durante los siglos XIV y XVI impregnó de pensamientos populares las obras de los arciprestes de Hita y de Talavera y la del bachiller Fernando de Rojas, entre otras, continuó en la narrativa del siglo XVI y XVII pujante por señeras producciones literarias, entre ellas todas las del género propio de la novela picaresca. –y añade– Esa corriente interna, tradicional e hispánica, ya fluente mientras los proverbios usados por el pueblo se denominaban retraeres y fablillas o parlillas, confluyó con otra extensa, la erasmista doctrinal-moralizante, cuando el mismo pueblo acababa de rebautizar en las aguas de aquella a sus retraeres con el nombre, pronto dominante, de refrán. Ambas corrientes irrigaron los campos de nuestra literatura, que florecieron fructíferos más allá del *Quijote* y de *La Dorotea*, singularmente los del aludido género de la picaresca en el Siglo de Oro”.⁴²⁵

Y acaba concluyendo:

“La novela picaresca del Siglo de Oro es un género narrativo con plétora de refranes y modismos que refleja el mundo del refranero español, de donde son sus protagonistas, y que al describir donairosamente, a manera de autobiografía, el libertinaje de las gentes de mal vivir, por fatalidad hereditaria o ambiental, adoctrina con experiencias y sentencias sobre la libertad del buen vivir”. (pág. 232)

Conclusiones que no sólo compartimos, sino que además pretendemos poner de manifiesto.

Además de su cantidad, por otra parte, llama la atención la variedad que caracteriza los refranes utilizados por los autores picarescos. Pueden aparecer como tal, refranes “establecidos” que el conversador refiere como tal en su oración, pero también toman otras formas: incluyéndolos

⁴²⁵ GELLA, *El refranero en la novela picaresca*, cit., págs. 231-255, pág. 231.

directamente en el discurso como una parte más de la frase del locutor, o usándolos a medias, o sacando de ellos sólo la parte que interesa con el fin de darle un carácter irónico, etc. Ana Vian también repara en este fenómeno:

“La estructura del refrán es variada porque a menudo deja de ser una cita textual para refundirse, modificarse, parafrasearse, es decir, recibir también tratamiento retórico, lo que hace análogo en algunas de sus raíces latinas. [Y] Se puede jugar con los refranes e integrarlo de modo personal en la estructura de la frase, en la línea que se había inaugurado con la *Celestina*, pues modifica o cita en cada caso sólo una parte del refrán, que, por ser de dominio público, podía ser espontáneamente completado”.⁴²⁶

Sea como sea, siempre logran un impacto peculiar y propio: moralizante, irónico, muchas veces cómico, etc.

Según explica Chevalier, experto en la materia, los autores españoles mostraron su preferencia hacia los refranes más bien vulgares, relacionados, antes que nada, con la tradición oral:

“Los eruditos españoles que formaron colecciones paremiológicas en el Siglo de Oro se interesaron constantemente por los refranes y las frases proverbiales vulgares. Su conducta fue radicalmente distinta de la de Erasmo recopilador de los *Adagios*”.⁴²⁷

En todo caso, y resumiendo, lo interesante de este fenómeno es que disponemos de dos tipos de refranes: los destinados claramente al provecho y a la enseñanza, primero, que son los del tipo que Erasmo seleccionó entre los latinos y clásicos; y segundo, los de carácter más bien jocoso, que pierden su función ejemplificante y didáctica, para dejar lugar al deleitar más puro (comicidad, etc.).

⁴²⁶ VIAN, *La codificación del habla*, cit., págs. 282 y 277, respectivamente. A renglón seguido propondremos –como siempre– ejemplos concretos de dicho proceso de inclusión y adaptación de los refranes sacados del *Lazarillo*.

⁴²⁷ CHEVALIER, Maxime, *Folklore y Literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978, pág. 31. Ya comentamos este importante interés hacia la cultura popular –importante en cuanto a las consecuencias estilísticas que acarrea su recuperación–; véase, *supra* notas 357 y 379.

Por otro lado, podríamos plantear la cuestión de la importancia (¿necesidad?) de diferenciar refranes, proverbios y dichos comunes, pero, en este estudio al menos, consideramos que no es imprescindible; antes bien, proponemos como definición conjunta la de Dan Munteanu:

“Lo que nos interesa es en qué medida las diferencias entre los modos de vida de las distintas comunidades socioculturales, económicas, políticas, religiosas, etc., generaron la aparición de refranes que ilustran realidades diferentes. Los tres términos pueden ser definidos como una frase completa e independiente, generalmente breve, en forma sentenciosa, elíptica y plástica frecuentemente en tono jocoso, transmitida casi siempre por vía oral, cuyo autor es conocido o anónimo. El propio carácter oral hace que en realidad su autor sea, prácticamente, la propia comunidad sociocultural en la que circula y, por tanto, es conocido, aceptado y utilizado, teóricamente, por (casi) todos los individuos de la misma”.⁴²⁸

Estas frases hechas y lugares comunes, tan eficientes para transmitir las circunstancias y mentalidades de un contexto dado, invaden los textos picarescos de manera asombrosa y significativa, poniéndose al servicio de los objetivos perseguidos por el narrador-conversador en el momento de elaborar su relato pseudoautobiográfico. O dicho de otra manera:

“En resumen, el refrán en la novela picaresca es una herramienta importante para un fin primordial, que no es otro que la moralización y la pedagogía, pero siempre acompañado del deleite, de modo que la narración no pierda su atractivo. Ya en el *Lazarillo* como apunta Marqués Villanueva (...). El caso del *Guzmán* es aún más evidente, ya que Mateo Alemán no duda en poner en boca de su pícaro cualquier refrán que sirva para justificar su conducta o para confirmar en el nivel paremiológico la doctrina que quiere transmitir al lector. *La pícara Justina* no es una excepción; su riqueza, más que episódica, es lexicográfica, especialmente en dichos. Por eso su protagonista llega a afirmar: «¿Saben cómo me consuelo? Con una carretada de refranes»”.⁴²⁹

⁴²⁸ MUNTEANU COLÁN, *El papel de los refranes*, cit., págs. 467-475, pág. 471.

⁴²⁹ DONOSO RODRÍGUEZ, *Alonso, mozo de muchos amos*, cit., pág. 55.

Ahora bien, y según adelantábamos, el otro tipo de intertextualidad fundamental en la novela picaresca viene a ser él de los cuentos tradicionales o de corte folklórico. De igual modo que ocurría con los refranes, se usan desde distintas modalidades: insertarlos sencillamente como cuentos independientes, o refundirlos para usarlos de manera particular, fragmentada, irónica, etc. En cualquier caso, lo que está claro es que ambas formas de intertextualidad, omnipresentes en las novelas picarescas, solían ir de la mano y mantenían una estrecha relación. Chevalier dedicó especial atención a este hecho e incluso elaboró un recopilatorio de los cuentos que acaban por un refrán, y otro de los refranes, a su vez, explicados por un cuento anterior a ellos.⁴³⁰

• *LOS CUENTOS FOLKLÓRICOS Y TRADICIONALES*

De la misma manera que decidimos no detenernos mucho en la diferenciación entre refranes, proverbios y dichos comunes, adelantamos que en el caso de las fuentes cuentísticas adoptaremos un enfoque similar; es decir que, en general, los consideraremos de forma conjunta. Si bien, como punto de partida admitimos las definiciones que propone Maxime Chevalier:

“El cuentecillo tradicional del Siglo de Oro es un relato breve, de tono familiar, de intención jocosa, en general de forma dialogada y de aspecto ‘realista’ (pág. 41) [Y] (...) entre cuentos folklóricos y cuentecillos tradicionales existen unas semejanzas básicas: unos y otros son de carácter oral y vivieron dentro de una civilización de tipo tradicional. Pero también saltan a la vista las diferencias: de orden histórico (...), de orden geográfico (...), de orden geográfico-lingüístico (...), de orden sociológico (...), en cuanto al contenido (...), en cuanto a la forma...”⁴³¹

⁴³⁰ A sus trabajos remitimos para mayor información, en especial *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, pág. 21; y *Folklore y literatura, cit.*, págs. 28-37.

⁴³¹ CHEVALIER, *Folklore y literatura, cit.*, págs. 45-50.

En el caso de la picaresca española –pero sin entrar en pormenores–, nos las habemos más bien con cuentos tradicionales, y eso es así en la medida en qué el principal objetivo en este campo era observar, opinar y criticar la sociedad a la cual pertenecían los autores. Además se trataba de fomentar el carácter realista de los textos. Por ambos motivos los cuentos tradicionales eran más adecuados al proyecto. Puesto que eran, en resumidas cuentas:

“Relatos familiares (que) no son, ni pueden ser, historietas piadosamente espigadas en libros eruditos. Son chascarrillos conocidos de todos que entraron naturalmente en las conversaciones cotidianas de los españoles de los siglos XVI y XVII”.⁴³²

Sea como sea, la marca folklórico-tradicional es indudable.

Aunque se trate de dos producciones distintas, principalmente por su extensión, los cuentos tienen algunos puntos comunes con los refranes y por tanto cumplen una función parecida. También anclan sus raíces en una antigua y conocida cultura oral, manejada por la inmensa mayoría de la sociedad. Así las cosas, presentan la ventaja de lograr evocar algo en el lector, despertando su interés o emociones, fomentando cierto acercamiento entre ambos, locutor e interlocutor. Por otra parte, el hecho de recurrir a la inclusión de los mismos participa, una vez más, del famoso *deleitar aprovechando*. También fomentan el desarrollo de la mimesis conversacional y contribuyen al efecto de oralidad –y por ende, de naturalidad y realismo, en algunas ocasiones al menos–. No hay duda de que el grado de difusión y conocimiento de la sociedad en general era bastante alto, de hecho unos mismos motivos folklóricos aparecen repetidos en distintos títulos. Este es el caso, por limitarnos a un ejemplo, del elemento tradicional de los pupilajes. Varios de nuestros autores se hacen eco de la mala vida y hambre que allí se pasaba, de manera más o menos extendida: recordaremos esencialmente a Alemán y a Quevedo,

⁴³² CHEVALIER, *Folklore y literatura, cit.*, pág. 51; véase págs. 141-145 donde recopila algunos de los cuentos recogidos en nuestras novelas picarescas.

pero también asoma en la obra de Vicente Espinel. El tema de la miseria y del muy poco comer (el pan como piedra, el caldo con el garbanzo huérfano, etc. son elementos conocidos y utilizados por otros escritores, contemporáneos o apenas anteriores; Otarola, Villallón, Sebastián de Horroczco, Melchro de Santa Cruz son algunos de los autores que igualmente utilizan la idea y en eso se basa el crítico, de hecho, para afirmar que se trata, efectivamente, de historietas que hunden sus raíces en una antigua tradición); pues declara y concluye:

“Estas bromas no son anécdotas piadosamente recogidas por unos novelistas que serían unos observadores sagaces de la realidad. Tampoco proceden de la experiencia vivida de Mateo Alemán y de Francisco de Quevedo. Son, sencillamente, cuentos y chistes venerables que pertenecen al folklore estudiantil del siglo XVI, un folklore que debía conocer cualquier español medianamente culto –incluirla esta definición muchos españoles que no habían piado nunca los umbrales de la Universidad–. Estos cuentos corresponderán a una realidad: ¿quién lo duda? Pero la materia novelística que circula por los citados capítulos de *Guzmán de Alfarache* y del *Buscón* no es reflejo de una realidad observada directamente, es reflejo de una realidad vista a través del prisma del cuentecillo tradicional”.⁴³³

Por último, apuntar que no solamente asoman las fuentes folklóricas que los propios protagonistas refieren al plasmar en su relato un elemento extradiégetico, sino que también asoman esos motivos tradicionales al hilo del relato de este. En ello vemos otra semejanza entre el uso de los refranes y el de los cuentos: pueden ser manejados de distintas maneras, ya sea para aparecer claramente como cuentos extraños al discurso en sí, ya sea para apropiarse la tradición y calcar los motivos hasta fundirlos en la propia historia en primera persona, etc. De hecho, hablando de los diálogos de Torquemada y del uso de cuentos tradicionales, Leonardo Romero Tobar acaba concluyendo –validando así, de algún modo y a nuestro entender, la línea de investigación que

⁴³³ CHEVALIER, Maxime, “De los cuentos tradicionales a la novela picaresca”, en *Picaresca. Orígenes, cit.*, pág. 341. En la misma línea véase también, *Lectura y lectores, cit.*, donde el hispanista francés se ocupa del motivo folklórico de la vida estudiantil salmantina, pág. 150.

estamos siguiendo— que el fenómeno alcanzara su auge con la primera novela picaresca:

“La incorporación de las leyendas, relatos y cuentecillos tradicionales al cuerpo de los diálogos no es un caso aislado en la prosa literaria del XVI. Sí resulta peculiar la acumulación de esta clase de material en una obra de no muy extensas dimensiones y su función de complemento de las autoridades librescas utilizadas. También es evidente que ninguno de estos breves textos narrativos llega a perder su condición de pieza insertada en un marco independiente, algo que se planteará de otra manera y con resultados revolucionarios en el *Lazarillo de Tormes*”.⁴³⁴

Y bien es cierto que nuestra primera novelita anónima no escatima en recursos procedentes del folklore, más de un crítico ha hecho hincapié en ello, Gómez por ejemplo, todavía hablando del diálogo, y comparando, acertadamente, formas distintas pero ligadas como la picaresca y el género dialogado:

“Los interlocutores del *Viaje de Turquía* provienen del Folklore. Probablemente hay que relacionar este hecho con el interés de los eruditos por la cultura popular (...). Lo que me interesa precisar en este momento, es que, al igual que el *Viaje de Turquía*, la primera novela moderna, el *Lazarillo de Tormes*, tiene como protagonista a un personaje relacionado con el folklore. En principio podríamos pensar que el personaje folklórico es tan sólo un mero pretexto para incluir burlas, donaires, facecias, ‘nonadas’. Sin embargo, es evidente que tanto el autor del *Lazarillo* como el del *Viaje de Turquía* utilizan los personajes folklóricos de manera irónica, al igual que Erasmo había utilizado la imagen de la locura, para denunciar los contrasentidos de la España oficial”.⁴³⁵

La ironía, la sátira y la comicidad son, definitivamente, muy característicos del género que nos ocupa. Sea del modo que sea, no faltan estos toques en ningún título de la serie. Y en eso consiste la genialidad

⁴³⁴ ROMERO TOBAR, Leonardo, *El arte del diálogo en los “Coloquios satíricos” de Torquemada*, págs. 241-255, pág. 254.

⁴³⁵ GÓMEZ, *El diálogo*, cit., pág. 142. Son muchos los críticos en comentar la presencia del componente folklórico en la novela anónima; entre ellos Chevalier, Lázaro, García de la Concha, etc.

de la picaresca, en crear estilos y efectos originales y renovadores aun a base de elementos pre-existentes como refranes, cuentos tradicionales y motivos folklóricos; renuevan formas hasta darles otro color, otro significado e incluso otras funciones. Por eso fueron los autores tan rompedores y atractivos para el público. En esta misma línea comentaba Cabo:

“Sabemos perfectamente, gracias a las investigaciones de Américo Castro y Marcel Bataillon, que el Renacimiento dio sus títulos de nobleza a la tradición de los refranes (...) No se ha subrayado bastante que, paralelamente, se apasionó el Renacimiento por el relato oral y lo tradicional. A este relato familiar le dio –lo mismo que a los refranes, lo mismo que a los romances– una dignidad que antes no tenía. Dicho sea para evocar un viejo debate, este ejemplo pone de relieve el hecho de que el Renacimiento fue *a la vez* continuidad y ruptura. Continuidad, porque estos cuentecillos, en muchos casos, serán anteriores a los últimos años del siglo XV y primeras décadas del siglo XVI. Ruptura, en el sentido de que la nueva actitud de una corta minoría de hombres cultos libera, bruscamente, unas fuerzas enormes. Los cuentecillos, por fin valorizados, van a derramarse por todas partes, como las aguas estancadas cuando se hunde una presa”.⁴³⁶

Ahora bien, como no deja de subrayar Maxime Chevalier, “evidentemente estos cuentos, lo mismo que los personajes que caracterizan, son simples materiales. Al novelista le incumbe la responsabilidad de seleccionarlos”.⁴³⁷ Sin embargo, según argumenta el especialista francés, la libertad de los autores no va más allá que esta mera posibilidad de elegir material, ya que a su vez, este último, le impondrá ciertos patrones de los cuales difícilmente podrá escapar:

⁴³⁶ CABO, *El concepto de género*, cit., págs. 62, 63. En el mismo orden de ideas y, además, de manera complementaria explica Javier Gómez-Montero en qué medida “mientras que con Dante se abrirían nuevos espacios ficcionales de la mimesis de lo cotidiano e histórico, la realidad terrena, el hombre y su entorno inmediato, se convierten en objeto de la mimesis poética y así desde el Renacimiento (con Boccaccio, Rabelais, Montaigne) la vida cotidiana y el tiempo histórico adquieren dignidad trágica. [más tarde] la novela realista del siglo XIX –añade– equivaldría al punto culminante de ese proceso de dignificación de lo cotidiano en la ficción literaria”. (*Celestina, Lozana, Lázaro*, cit., págs. 288-290)

⁴³⁷ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca*, cit., pág. 342.

“El novelista del Siglo XVI y XVII selecciona en efecto unos personajes. Pero su libertad, en muchas ocasiones, no pasa de esta opción primitiva. Y es que la materia folklórica en seguida se impone a su imaginación. Nuestro novelista puede excluir de su libro venteros, pintores, ciegos, bulderos, arrieros, médicos, estudiantes y casadas. Pero, en cuanto admite tales personajes, ya quedan definidos para él, porque ya se le imponen unos modelos arquetípicos delineados por la tradición oral y los cuentos y chistes que acarrea la misma”. (pág. 343)

Aun siendo así las cosas, lo que a estas alturas no podemos discutir es no sólo la fuerte presencia de los tales a lo largo de las obras que forman nuestro género, sino también su importancia en su seno, y, por tanto la que adquieren para su caracterización final; puesto que, en boca de Chevalier y a modo de conclusión: “la novela picaresca toda queda impregnada de la tradición del cuento familiar”.⁴³⁸

Procedamos de nuevo a la ilustración de lo dicho para con las novelas de nuestro corpus.

– Premia en el *Lazarillo de Tormes*

En la novela anónima la gran mayoría de los motivos folklóricos y tradicionales que podemos registrar aparecen refundidos en la historia misma. No vienen referidos por el narrador-conversador como anécdotas ajenas al relato sino que forman parte de la trama en sí; podemos observar el fenómeno, por ejemplo, en el episodio de las uvas, entre Lazarillo y el ciego. En el segundo capítulo, de la misma manera, al autor echa mano de las creencias populares acerca de las culebras o serpientes que se meten en las cunas de los niños o de los duendes o espíritus malignos –llamados en el texto “*trasgos*” (págs. 94, 95)– para tramar su cuento. El usar la boca a modo de bolsa, tal y como sucede entonces, era, igualmente, un elemento conocido y registrado en otras producciones, etc. Casi siempre el autor anónimo toma estos elementos tradicionales y los amolda a su propia historia, integrándolos perfectamente a la trama.

⁴³⁸ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca, cit.*, pág. 341.

Por eso, compartimos la valoración que hace Antonio Rey al respecto:

“En conclusión, pues, la autobiografía de Lázaro, que utiliza materiales y técnicas folkóricas constantemente, supera esa tradición, desde una perspectiva globalizadora, mediante la subordinación de todos esos elementos a un núcleo morfológico axial, aun personaje central y a una intención semántica que dan orden, coherencia y sentido unitario a la novela”.⁴³⁹

Y no sólo eso, sino que, como muy bien apunta Florencio Sevilla, gracias a este procedimiento, “la más negra realidad de mediados del quinientos se ve literaturizada en moldes extraídos de la tradición folklórica en una simbiosis literaria genial”.⁴⁴⁰

En cuanto a los refranes, también son relativamente numerosos (sobre todo dada la extensión de la novelita) y reciben un trato similar. Pueden aparecer en su forma original, es decir, plasmados como lo que son, refranes, sin haber sido modificados y en general entre comillas; o pueden ser, otras muchas veces, refundidos y directamente puestos en boca del conversador como parte integrante de su propio discurso. Además de su función ejemplificadora, suelen cumplir fines más bien orientados hacia la comicidad y la sátira.

Aunque, por motivos de extensión, no procederemos a una exposición detallada de lo expuesto para todos los títulos, sí proponemos, como modelo, ejemplificar la presencia y tratamiento de estos recursos en el *Lazarillo*.

• Refranes transcritos sin modificación:

– “*Más da el duro que el desnudo*” (pág. 75), y “*Donde una puerta se cierra, otra se abre*” (pág. 93) tomados y usados por lo que son, refranes,

⁴³⁹ REY HAZAS, *La vida de Lazarillo de Tormes, cit.*, pág. 19. Varios fueron los estudiosos en interesarse y hacer hincapié en esta cuestión del original y meritorio uso que lleva a cabo el anónimo de las fuentes folklórico-tradicionales, entre ellos, Lázaro Carreter (que hablaba, recordemos, de cierta originalidad derivada no de la innovación sino de la combinación), Sevilla, Tobar, Chevalier, etc.

⁴⁴⁰ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XVIII.

como tal, citados y entre comillas.

– “*Escapé en el trueno y dí en el relámpago*”. (pág. 84) Esta vez se trata también de un refrán conocido y registrado, sin modificar, pero incluido en una frase, en boca del narrador quien se lo apropia por un momento.

• Expresión proverbial refundida en una frase del narrador:

– “*...metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches*”. (pág. 73)

– “*...con el cual él vino a mi casa tan ufano como si tuviera el tesoro de Venecia,...*” (pág. 115)

• Refrán del cual sólo se usa una parte:

– “*...tórnome a mi menester*”. (pág. 107)

• Refrán aprovechado y adaptado por el narrador:

– “*¡Y velle venir a mediodía la calle abajo, con estirado cuerpo, más largo que galgo de buenas casta*”. (pág. 113) El refrán original dice: “Hidalgos y galgos, secos y cuellilargos”.

– “*desde que salió a trocar la pieza, y que pensaba de mí y de ellos se había ido con el trueco. (...) –unas frases más adelante añade– ...esta noche lo deben de haber alzado y llevado a alguna parte*”. (págs. 119, 120) El conjunto debía, sin duda, recordar al lector un refrán registrado que decía: “Alzarse con el real y el trueco” (Correas).

Con todo, nos parece obvio el diversificado uso que podían hacer los autores con los refranes, siempre para, de un modo u otro, establecer y agudizar el contacto con su interlocutor.

Así las cosas, pues, queda evidenciada la riqueza del refranero de la picaresca, no sólo en cuanto a su cantidad, sino también con respecto al tratamiento retórico que reciben las paremias. Lo cual, obviamente, no está libre de implicaciones, ya que como bien explica Miguel Donoso en

el estudio preliminar de su edición del *Alonso, mozo de muchos amos*:

“estos cambios o rupturas implican siempre «una sorpresa en el lector, al quebrar su horizonte de expectativas; el sistema más perfectamente definido y reconocible (...) es la frase hecha: nada puede ser modificado en ella sin provocar la ruptura sorprendente de su férrea soldadura, por lo que es terreno abonado para el ejercicio de la agudeza» (...) Otros refranes, incompletos en cuanto a la forma, no lo son en cuanto al sentido. Son tan conocidos que el autor espera que el propio lector, instintivamente, los complete”.⁴⁴¹

Por último, tampoco faltan las citas eruditas clásicas y religiosas que sirven, en general, para fortalecer el argumento, dándole autoridad (“*Y a este propósito dice Plinio que no hay libro, por malo que sea, que no tenga alguna cosa buena*”. Prólogo, pág. 61); ni las citas literarias contemporáneas destinadas a parodiar y satirizar (“*Y estando una noche mi madre en la aceña, preñada de mí, tomóle el parto y parióme allí; de manera que con verdad me puedo decir nascido en el río*”. (pág. 65) Se ha solido ver en este pasaje una parodia al *Amadis de Gaula*. En la misma línea, tenemos otra parodia de este tipo de libros, lo apunta Rey Hazas (en nota): “*Contóme su hacienda*” (pág. 112), y explica el editor que “se trata de la parodia de una fórmula usual en los libros de caballerías, que los lectores contemporáneos entenderían inmediatamente”); ni por fin, las referencias ‘reales’ que tanto participan del efecto de escritura realista (las fechas de la campaña de Gelves y de las cortes en Toledo por ejemplo).

En resumidas cuentas, pues, la omnipresencia del fenómeno paremiológico en la primera novela de nuestro género resulta obvia e innegable.⁴⁴²

⁴⁴¹ DONOSO RODRÍGUEZ Miguel, *Alonso, mozo de muchos amos*, cit., págs. 59, 60. Cita esta que contiene otra, de Arellano (*Notas sobre el refrán y la fórmula coloquial en la poesía burlesca de Quevedo*, en *La Perinola*, I, 1997, pág. 15-38).

⁴⁴² Para mayor información, véase, entre otros, García de la Concha, quien estudia las marcas folklóricas presentes en el *Lazarillo* subrayando, esencialmente, el carácter tópico del mismo personaje, que encuentra hasta en el número de capítulos (7 *Tratados*)-, ya que el siete era una cifra clave en el folklore (véase *Nueva lectura*, cit., págs. 152-155); Lázaro Carreter, quien propone también un repaso de los motivos folklóricos o tradicionales presentes en la obra anónima y explica su funcionamiento y papel dentro de la misma

Los cuentos tradicionales o de corte folklórico registrados a lo largo de las dos partes de la obra de Alemán son muy numerosos (cuento del monstruo de Ravena, (págs. 141, 142); alusión al cuento del cuervo y la zorra, (pág. 313); cuento del asno y del enamorado que nunca lo fue, (págs. 61, 62, II), etc.). Reciben, al igual que en su predecesor, distinto trato: pueden aparecer como elementos extradiegéticos que se colocan al margen del discurso del protagonista por deseo de este, o bien pueden ser readaptados directamente y aprovechados como una anécdota más (como por ejemplo el cuento del ventero que da macho o rocín por ternera (págs. 190, 191), es un motivo folklórico muy conocido y explotado, pero, la peculiaridad en este caso es que Mateo Alemán lo integra y refunde directamente y pasa a ser otra anécdota, un pasaje más de la narración). Por otra parte, también encontramos en el *Guzmán* relatos independientes de mayor extensión, como por ejemplo la historia de Ozmín y Daraja (págs. 253-259). Margarita Smerdou Altolaguirre llevó a cabo un minucioso estudio acerca a la inclusión de este tipo de relatos y comenta:

“A juicio mío, las historias intercaladas en el *Guzmán*, no son, pues, resultado del azar, de una actitud cómoda del autor, o como ya he dicho, porque el autor las tuviera ya escritas antes de emprender la nueva gran obra. Por el contrario, yo pienso que estas historias intercaladas son consecuencia de la estructuración de la obra como un código semántico (autobiografía del autor, proyección sobre el personaje, determinantes socio-políticos y éticos y, por supuesto, doctrinales) y que se proyectan a través de una serie de elementos formales y funcional en el contexto

(«*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., págs. 104-122), y que, con todo, termina concluyendo: “Están claros el designio de aprovechar moldes tradicionales, y la precisión de quebrantarlos cuando la materia narrable no cabe en ellos. El autor se nos aparece como un cuentista, en trance de escribir algo que ya no es cuento. De esa tensión, sale el *Lazarillo* con su híbrida apariencia estructural: lo surcan líneas folklóricas incuestionables, que se rompen a trechos y dejan vislumbrar una composición más suelta, menos geométrica, incipientemente novelesca. En cuanto a los materiales, los hábitos tradicionales del autor se muestran en el acopio de anécdotas y facecias de curso general; su modernidad, o, si se quiere, su originalidad, resalta en el sentido que les infunde, en el modo de trabarlas, en u enriquecimiento ambiental y espiritual”. (pág. 121) También son interesantes las reflexiones de Maurice Molho, véase *Introducción*, cit., págs. 29-40; y las de Félix Carrasco, quien, igualmente, ofrece un análisis relativamente detallado de los distintos tropos que podamos encontrar en la novelita anónima (*La novela española en el siglo XVI*, cit., págs. 273, 274)

de la obra”.⁴⁴³

Junto a estas conclusiones propone el siguiente esquema (correspondiente a las cuatro novelitas cortas intercaladas en su respectivo orden):

Adolescencia	Juventud	Madurez	Vejez
Esperanza	Desesperación	Desesperación	Esperanza

Algo muy similar ocurre con respecto a los refranes, también numerosos y de variado uso. En definitiva la paremia en una novela como la de Alemán es tan abundante que conduce a la creación de lo que se ha venido llamando ‘novela pulpo’, de concepción típicamente barroca. El problema residiría esencialmente en cómo organizarlos para,

⁴⁴³ SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, “Las narraciones intercaladas en el Guzmán de Alfarache y su función en el contexto de la obra”, en *Picaresca. Orígenes, cit.*, págs. 521-525, pág. 524. Véase también las interesantes reflexiones de Michel Cavillac, especialista reconocido del *Guzmán*, quien establece con claridad la relación de dependencia existente entre intertextualidad e ideología: “Antípoda del optimista desenlace de *Ozmín y Daraja*, la neo-liberación de Guzmán es la piedra angular de su amarga y satírica confesión en forma de «alarde público». Toda la estrategia del narrador tiende a reivindicar una libertad a la cual estima él tener más derecho que el moro Ozmín. No es casualidad [añade entonces] si, en el último episodio de la *Atalaya* reaparece –también en un contexto de guerra– el tema islámico. Gran parte de los facciosos ajusticiados a raíz de la intervención de Guzmán, son moros: (...). La muerte de los responsables de la «conjuración» hace eco a la de los «labradores» víctimas de Ozmín. [Y concluye, dejando a las claras el innegable lazo entre material intertextual e ideología] Al parecer, Alemán salda allí cuentas con «la secta de Mahoma», como lo hace en el *San Antonio de Padua mediante el caballero llamado Enrique Alemán*. Por boca de Guzmán, el novelista instrumentaliza los mitos del género granadino en un momento en que algunos reformadores aprovechaban los preparativos de la expulsión de los moriscos para romper una lanza por los mercaderes judeo-conversos”. (*El Guzmán de Alfarache» y la novela moderna, cit.*, pág. 57) Y no sólo eso, sino que a renglón seguido también menciona las consecuencias observables al nivel estilístico, al nivel del lenguaje (volviendo a dejar patente, a la par que nosotros, que en los textos picarescos todo está combinado e interdependiente: lenguaje, intertextualidad y mensaje ideológico), escuchémosle: “Como comprobamos, en la corrosiva pluma de Alemán salta la libre donde menos se piensa. Explícito, latente o soterrado, el mensaje subversivo asoma siempre a la vuelta de un lenguaje narrativo altamente codificado en cuya intertextualidad se traslucen reminiscencias literarias de marcada índole inconformista. Desde luego, toda lectura ingenua del *Guzmán de Alfarache* se ha de poner en tela de juicio por inadecuada a esa «escuela de fina política, ética y económica» (II, p. 28) que es la moderna Odisea del galeote alemaniano” (*El Guzmán de Alfarache» y la novela moderna, cit.*, pág. 71).

primero, darles cabida, y sobre todo para conseguir sacar de ella todo el provecho posible. Florencio Sevilla comenta al respecto:

“La materia pseudoautobiográfica, aquí entendida como la suma de consejos y consejas, obedece a una cuidada sucesión retórica de ‘narración’, ‘sentencia’ y ‘ejemplo’ –sin que el orden sea pertinente– que la trenza mucho más allá de las aparentes distracciones del narrador. El funcionamiento puede parecer complejo, pero la rentabilidad es alta: cada pasaje picaresco está concebido como ejemplificación de una reflexión doctrinal e ilustrado con un *exemplum*; o bien suscita una digresión moralizadora que luego se prueba con un apólogo; o bien se asocia con un cuento para generar un *excursus* teórico”. (pág. XXII)

Las citas eruditas sacadas de la mitología clásica o de carácter religioso, por supuesto, no podían faltar tampoco en un texto de este tipo, tan moralizador y tan anclado en el contexto de la contra reforma. Al tratarse de la conversión de un hombre de mala vida y costumbres, este tipo de paremia acaba cobrando, como es lógico, una relevancia especial.

Por lo tanto, podemos concluir, con Florencio Sevilla, que “el montón de materiales apilado sobre la autobiografía es descomunal:

- a) Una serie interminable de reflexiones y *excursus* digresivos sobre los temas más diversos: justicia, fortuna, venganza, ventas, honra, ociosidad, pobreza, engaño, vejez, matrimonio, costumbre, etc.
- b) Varias novelas cortas intercaladas, aprovechando la sobremesa o el alivio de caminantes: *Ozmín y Daraja* (I-I-8), *Doridio y Clorinia* (I-III-10), *Bonifacio y Dorotea* (II-II-9), y *Álvaro de Luna* (II-I-4).
- c) Más de un centenar de cuentecillos breves (cuentos, facecias, anécdotas, apólogos, fábulas, etc.): el cuervo y la zorra, la gata de Venus, el león y los demás animales, la raposa mortecina, el Contento y el Descontento, las edades del hombre, la Verdad y la Mentira, etc.
- d) Algunos códigos irónicos y burlescos: Ordenanzas mendicativas (I-III-2) y Arancel de necesidades (II-III-1)”.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXIII. Igual que en el caso del *Lazarillo*, y no es de extrañar dado la peculiar configuración de la obra de Alemán, son

Aquí también, pues, las variadas y numerosas marcas de intertextualidad que jalonan toda la novela acaban siendo un rasgo particularmente característico de la misma.

– Paremia en el *Guzmán de Alfarache* apócrifo

En este tercer caso, y aunque sea con menos brillo –a nuestro entender– todavía se puede observar el fenómeno. Pues Juan Martí, al proponerse escribir la continuación del *Guzmán Alemaniano* se veía de algún modo ‘forzado’ a intentar respetar el modelo que le brindaba este. Por ende, de la misma manera –y según vimos anteriormente– que reutiliza el motivo del servicio a varios amos –por ejemplo, y por no mencionar la primera persona–, se percata de la asombrosa cantidad y variedad del elemento paremiológico, y , procura también recurrir al mismo a la hora de urdir y adornar su discurso. No obstante, está claro que consigue igualar a sus dos predecesores–ni en calidad ni en cantidad–: los cuentos son menos, los refranes también (pero pervive la manera de incluirlos, eso es adaptándolos: “*en todas partes hay peligros, y en los falsos hermanos, como fueron mis compañeros, aunque ellos hurtaron al ladrón*” (pág. 134); o como tal, directamente: “*es cosa vulgar que honra y provecho no caben en un saco*” (pág. 147) “*pensé haber quebrado el ojo al diablo*” (pág. 149), sin modificarlos y restituyéndolos íntegramente). Así las cosas, podemos decir que lo único

varios los críticos que señalaron, en un momento dado, este rasgo característico del Guzmán –y del género en su conjunto–, Valbuena Prat, por ejemplo, lo alaba particularmente: “Por otra parte el enlace de todas las clases de episodios, de sátiras, de documentos hampescos como las *Ordenanzas mendicativas*, de apólogos en los que alguna vez asoma la alegoría preludiando a Gracián, se realiza en sentido arquitectural superior a toda la novela anterior, (...). Las notas moralizadoras no son algo sobrepuesto y forzado sino la resultante de una experiencia amarga y fracasada de la vida (...). Los refranes, las frases populares reunidas constituyen un tesoro de dicción como en su coetáneo Cervantes, y anteriormente en *La Celestina*”. (*La novela picaresca: Alemán y Espinel, cit.*, págs. 144, 145); o, Roncero López, quien a su vez sentencia: “Todos estos cuentecillos, de temas diversos, le sirven a Mateo Alemán para aliviar la tensión narrativa y para demostrar sus capacidades como narrador de diferentes géneros, tal y como le era exigido al escritor de su época. [Añade más adelante] Los cuentecillos del *Guzmán* sirven para cumplir esa función artística, pero también, al menos en algunos casos, para continuar la tradición bufonesca de criticar con burlas” (*De bufones y pícaros, cit.*, págs. 115); y véase también las reflexiones de Alonso Zamora Vicente en cuanto a las novelitas intercaladas en el *Guzmán* (*¿Qué es la novela picaresca?, cit.*, págs. 17, 18), así como las de Cavillac («*El Guzmán de Alfarache*» y *la novela moderna, cit.*, págs. 37-58).

que realmente sigue estando tan presente como en el primer *Guzmán* son las interminables digresiones que versan sobre variados temas.

Por lo que a las citas se refiere, todavía contamos con las de carácter religioso (“*Entiéndese esto claramente por la exposición que nos dio Cristo por San Lucas, donde declaró la parábola de aquél que sembró entre espinas, diciendo: «estos son los que oyen la palabra de Dios...»*” (pág. 183; además como bien especifica el autor en nota aparte de San Lucas se alude también a San mateo), cosa poco extraña, repetimos, al tratarse de la segunda parte de la obra alemaniana cargada de ascetismos y moralizaciones; y por ende, de hecho, las referencias mitológicas y clásicas (generalmente destinadas a apoyar una idea dándole cierta autoridad) tampoco faltan (cita, por ejemplo, a Diógenes Cínico: “*si no habéis dado aún, empezad por mí; y, si habéis dado a otro, dadme a mí también. Es verdad que hoy está puesto en grande pulicía y que, por estar tan encargada la caridad en el Santo Evangelio...*” (pág. 292), o a Platón y Plutarco; incluso alguna vez en latín, en boca de Horacio (epístola): “*Nos numerus sumus, et fruges consumere nati*” (pág. 140), etc.) Por fin, en cuanto a estas importantes marcas de intertextualidad queda por apuntar otro tipo, igualmente presentes en la obra de Martí, las alusiones a obras contemporáneas (menciona, por ejemplo, a C. Pérez Herrera y su *Discurso del amparo de los legítimos pobres...* (pág. 301 y 306) o a Porras (“José Gaspar Porras –indica Miñero en nota– se cuenta entre los principales *autores de comedias* de finales del siglo XVI y principios del XVII; pág. 550)⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ Labourdique y Cavillac estudiaron el fenómeno, y más precisamente, estas últimas fuentes: «Certes, les plus grands écrivains français du Siècle d’Or puisaient eux aussi dans ces ouvrages de compilation sans pour autant se voir taxés de plagiat; sur ce point, le continuateur d’Aleman non [sic] fait donc que se conformer à une pratique littéraire communément admise. Plus révélateurs de sa démarche sont les emprunts à des écrits récents. Le recours à López Pinciano ou a Alonso de Cabrera nous avait démontré que Juan Martí n’hésitait pas à plagier des textes contemporains d’autant plus intéressants pour un romancier ‘réaliste’ qu’ils traitaient des thèmes d’actualité». (*Quelques sources du Guzmán apocryphe de Mateo Luján*, BHi, LXXXI, 1969, págs. 191-217; pág. 192); hecho este que les lleva a la siguiente conclusión: “Le choix de ces sources n’est probablement pas gratuit, et les références à Alejo Venegas, Pérez de Herrera et Juan Gutiérrez, traduisent peut-être la cohérence idéologique d’une pensée. Il est possible, en ce sens, comme le laissait entendre Mateo Aleman lui même et comme le suggère Edmond Cros dans *Protée et le gueux*, que Juan Marí ait fait partie de ce groupe d’intellectuels acquis aux idées

Por último, recordemos también que los dos inauguradores del género –de la misma manera que sus continuadores– recurrían a menudo a la inclusión de algún acontecimiento real (en este caso la entrada en Valencia y las bodas reales allí celebradas; pág. 559, nota 566), o la mención a sitios reales (véase pág. 520 la descripción de un monasterio y la localización del mismo –cerca atocha–), o incluso a personajes reales y conocidos (como el Conde de Miranda, virrey que sirve *Guzmán* como pícaro de cocina, o véase págs. 163-165, donde aparecen muchos). Estas referencias, pues, cumplen el papel esencialmente, de participar del efecto de ‘realismo literario’; por ende, al fomentar la verosimilitud, desempeñan la función de mover la sensibilidad del receptor, quien así puede identificarse con más facilidad.

Por consiguiente, la presencia e importancia del elemento paremiológico a lo largo del discurso de nuestro *Guzmán apócrifo*, a la zaga de sus modelos, también es innegable; y eso a pesar de que, en boca de Gonzalo Sobejano:

“Concluyamos que si Luján mantuvo el nivel lazarillesco-picaresco del primer *Guzmán*, sus sátiras, moralidades y enseñanzas, algunas arrancadas a Ravisio Textor, al Padre Cabrera o al interesante asceta seglar Alejo Venegas, degeneraron en la más soporosa ramplonería. Mateo Alemán no podía caer por este despeñadero: poseía un gran equilibrio intelectual y un sentido muy justo de las proporciones. Aquí no tuvo Alemán, contrastando su obra con la de su competidor, nada absolutamente de que corregirse”.⁴⁴⁶

– Paremia en *El Guitón Onofre*.

La intertextualidad en esta novela es omnipresente; así de retundo lo subraya Manuel Criado de Val:

réformatrices qui gravitaient autour de Pérez Herrera et de certains hauts fonctionnaires royaux.» (*art. cit.*, pág. 217). Y es que, como hemos apuntado ya en alguna ocasión, estas marcas de intertextualidad (ya sean las citas, los cuentos, etc.) podían ser herramientas en distintos aspectos: ejemplificación desde la autoridad, efecto de comicidad y/o sátira, contribuir a la mimesis conversacional, etc. pero también se ponían al servicio, muchas veces, del mensaje ideológico que en principio se pretendía transmitir. Alberto del Monte y Rubio Arquéz, por limitarnos a un par de ejemplos, insisten especialmente en ello.

⁴⁴⁶ SOBEJANO, *De la intención y valor del “Guzmán de Alfarache”*, cit.

“Los refranes y frases proverbiales en el *Guitón Honofre* superan en su número, y proporcionalmente a la extensión del libro, a cualquier otra obra de la literatura española. Esta abundancia exagerada perjudica a su estilo y convierte muchos capítulos en un diccionario paremiológico. (...) A este interés por la sabiduría popular añade Gregorio González un plan sistemático de digresiones didácticas que encabezan cada uno de los episodios”.⁴⁴⁷

Fernando Cabo, por su parte, en el “estudio preliminar” a su edición del *Guitón*, estudia la paremia y las distintas fuentes que subyacen en el texto con mucho detalle; por tanto nos valdremos de algunas de sus convincentes conclusiones para ilustrar el fenómeno:

“Otro de los fundamentos estilísticos de la prosa del *Guitón* se halla en su carácter heterogéneo. Si por una parte integra rasgos procedentes de la literatura sermonaria, y ciceroniana en general, por otra admite elementos estilísticos de la narrativa de entretenimiento y de la tradición celestinesca. Encontramos procedimientos de raigambre ciceroniana – remito al comienzo del capítulo X– como la amplificatio, la copiosidad, la *congeries*, la exclamatio, la interrogatio; también el recurso a terminologías y modos expresivos especializados como la teología o la militar, con todo lo que implican (...); y sobre todo, al lado de recursos y elementos de carácter mucho menos elevado que provocan un acusado contraste. Así, hay numerosísimas referencias a la fraseología popular y a cuentos tradicionales, pero hay otro elemento que llama mucho más acusadamente la atención: los refranes.” (págs. 39, 40)

Por otro lado, observa, al igual que lo hicimos para el *Lazarillo*, el variado y retórico trato que reciben los refranes:

“Lejos de ser utilizados como elementos autónomos inscritos en el discurso narrativo, el peso del refrán en la prosa del *Guitón* es mucho mayor, de modo que su imbricación en el resto del discurso es también ostensiblemente más profunda. Puede, de esta forma, confundirse con otros elementos mediante su transformación en cláusula causal o concesiva: «no estábamos todos en el color del paño, porque uno piensa

⁴⁴⁷ CRIADO DE VAL, Manuel, “El *Guitón Onofre*: un eslabón entre «Celestinesca» y «Picaresca»”, en *Picaresca. Orígenes*, cit., pág. 540.

el bayo y otro quien lo ensilla». (pág. 168) En estos casos se suele respetar la integridad formal del refrán. Otras veces, en cambio, se altera levemente para que su integración en el discurso sea más efectiva: «*No era yo como el perro del hortelano, que ni come las berzas ni las deja comer*». (pág. 215) Incluso puede aparecer un refrán como variación de la forma más conocida para que así se relacione más estrechamente con la situación de Onofre: «*Perdido por perdido, Valladolid en Castilla*» (pág. 277)”. (págs. 40, 41)

Por último, notemos la presencia en repetidas ocasiones de alusiones a otras novelas picarescas, esencialmente el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*, así como a la *Celestina*; en alguna ocasión podremos ver en ello una reivindicación del modelo seguido, en otras muchas, unas simples comparaciones, y otras todavía, serán más bien objetivo de parodia y burla.

– Paremia en *La Pícaro Justina*

Las paremias que jalonan el texto de Francisco López de Úbeda también son importantes por su cantidad y su variedad. Todavía contamos con las acostumbradas citas a clásicos y a la mitología, así como las religiosas o las sacadas de la literatura contemporánea; pero además, Justina también introduce una asombrosa cantidad de pullas y chistes, desmarcándose así, de algún modo, de los demás títulos de la serie. En cualquiera de los casos, el fin del autor siempre va orientado hacia la comicidad y la parodia; decía Rey, al respecto que “a veces intenta la reflexión más o menos moral, pero por lo general se inclina hacia la broma, hacia la burla, en una palabra hacia el juego. Lo mismo ocurre a la hora de integrar refranes muy conocidos, para pasar a continuación a jugar con su significado”.⁴⁴⁸ Al igual que lo hicieron otros, de hecho, no duda en transformar o tergiversar las paremias con el fin de hacer reír. Este es un concepto importante en la novela de la *Pícaro Justina*, que destaca desde el título mismo:

⁴⁴⁸ REY HAZAS, *La pícaro Justina*, cit., pág. 55.

“Un ‘libro de entretenimiento’ podría así, ser definido como aquél cuyo texto se comunica con el lector a través de una peculiar manera de utilizar el lenguaje. (...) Autor y lector, en este caso, se comunican o se divierten a través de un juego de lenguaje que les es común.(...) [Lo que le lleva a concluir]– Buscar las posibles referencias del libro que comentamos ha de convertirse en la búsqueda del juego que está jugando el autor con el lenguaje (...) Sólo de esta manera, y sea o no posible, podríamos llegar a comprender con cierta exactitud las alusiones críticas, las referencias burlonas, las caricaturas que han de verse a través de los tipos dibujados en la obra, los insultos velados y los muy velados o disimulados motes que componen la obra”. (pág. 57)

Y no importa que las paremias sean de inspiración folklórica, religiosa, mitológica, etc. (casi) siempre son de carácter crítico y/o cómico-burlesco. De hecho, también encontramos marcas de intertextualidad directa con otras obras picarescas, y van encaminadas hacia lo mismo: parodia y sátira, del *Guzmán* en particular y de la picaresca en general. Para terminar, quisiéramos llamar la atención sobre una reflexión de Sevilla al respecto, dice:

“Lo que posiblemente está ocurriendo es que, guiado por sus objetivos cómicos y paródicos, el médico chocarrero manipula la poética picaresca para asignarle un amaneramiento organizativo que subvierte –como bien señaló Antonio Rey– la preceptiva retórica de su tiempo, concediendo «más importancia al ‘ornato’ que a la ‘sustancia’ narrativa». Así lo explica Justina: *Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas cuanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia de ella cuanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono con que se saca y adorna la sustancia de la historia; que ya hoy de lo que más se gasta son salsas, y aun lo que más se paga* (II. III-IV-3)”.⁴⁴⁹

Por tanto, queda claro que las paremias e incursiones de todo tipo de elementos adquieren un papel primordial en esta novela; son tan numerosas como variadas, aunque funcionan en función de los mismos

⁴⁴⁹ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXVIII.

fines.

– Paremia en el *Buscón*

Quevedo, siguiendo la senda abierta por sus antecesores, tampoco prescinde del material intertextual que venimos presentando: no faltan ni citas eruditas clásicas, religiosas, literarias contemporáneas, ni referencias reales, ni cuentos y refranes. Sin embargo, el cambio radica en el hecho de que, las más veces, Pablos –al igual que Justina– recurre a ellos antes con afán satírico-burlesco que realmente didáctico. Este es el caso por ejemplo cuando dice: “*Pues este libro las dice –me respondió, que se llama «Grandezas de la espada», y es muy bueno y dice milagros;...*” (pág. 63) Sus dardos críticos no sólo se materializan mediante la ironía del pasaje del esgrimista loco, sino que aprovecha la ocasión para mofarse también de un enemigo personal suyo –según explica Cabo en nota–, al citar uno de sus libros sobre la materia. El resultado obtenido, en todo caso, por esos elementos ajenos pero refundidos y aprovechados por el autor como lo son el cuento de Poncio Pilato-Aguirre (págs. 16-17) o el motivo folklórico del rey de gallos (págs. 18-19), suele ser de comicidad. Por último, señalar que las citas de la Biblia tampoco escapan de este afán burlesco que se desprende de toda la obra, las encontramos en más de una ocasión.

A la luz de lo dicho, pues, podemos concluir con Cabo que:

“Casi en cualquier dirección que nos movamos surge este cúmulo de motivos, personajes y temas, cuyo precedente inmediato radica en el siglo anterior, pero que con frecuencia hunde sus raíces en la época clásica. Habría que añadir, por supuesto, todo el acervo de cuentos tradicionales, facecias y apotegmas, un sustrato sin el cual serían impensable obras como el *Buscón*. Sin olvidar tampoco la crítica de costumbres...”⁴⁵⁰

No obstante está claro, como ya dijimos, que la intertextualidad y ejercicios de estilo en la novela de Francisco de Quevedo no se tratan ni

⁴⁵⁰ CABO, *El Buscón*, cit., pág. 190.

emplean del mismo modo y con los mismos objetivos, sino todo lo contrario en opinión de Sevilla, que no duda en calificar al *Buscón* como “el miembro antipicaresco”, en la medida en que:

“el artificio verbal y estilístico, tan facundo aquí como en tantas otra obras satíricas del autor, no podía ser sino el mejor soporte para respaldar esa andanada corrosiva que Quevedo pretendía arrojar contra la picaresca y sus pobladores. Su tensión verbal es tal –(...)– que la obra toda parece reducirse a un ‘descomunal retruécano’ nutrido de juegos de palabras, asociaciones disparatadas, anfibologías, zeugmas dilógicos...que se encaminan al desenmascaramiento carnavalesco y desmitificador de la cultura del Barroco”. (pág. XXX)

– Paremia en *La hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

Al igual que los demás las paremias encontradas a lo largo del texto de Salas Barbadillo pueden ser transcritas en su forma original, o bien refundidas y adaptas por el narrador; pero, también es cierto que son mucho menos numerosas. En efecto, son incluso más bien escasos los refranes y los cuentos, así como las citas de toda índole y las referencias que venimos llamado ‘reales’. No obstante, cuando se emplean, las más veces, es con tintes paródicos.

– Paremia en el *Marcos de Obregón*

En el caso de Espinel, “abundante es el repertorio de cuentecillos, fábulas y anécdotas de personajes contemporáneos que se intercalan, tanto en la narración como en los excursos moralizantes”⁴⁵¹, pero no conviene reparar sólo en la mera presencia del componente paremiológico sino también y sobre todo en

“el esmero con el que introduce algunos en su libro. Aunque suele tratarse de cuentos a la italiana, procedentes casi siempre del *Decamerón* (Mergelina y el barbero, la tumba de San Ginés, el caballero melancólico Aurelio, etc), se cuida

⁴⁵¹ CARRASCO URGOITI, *Marcos de Obregón, cit.*, pág. 32.

muy mucho de trabarlos perfectamente con la peripecia del protagonista (suele intervenir siempre al final de la trama para solventar la situación), sin conformarse con la simple intercalación del relato contado o leído propias del *Guzmán*. No habrá que añadir el ‘deleite’ que su presencia agrega al ‘provecho’ inherente a las vivencias educativas del escudero”.⁴⁵²

Pongamos como ejemplo las dos novelas interpoladas, la de los amores y celos de Aurelio y las aventuras de Sagredo. Son referidas por ellos mismos al escudero y en ningún caso se desligan de la situación narrativa ni quedan como producciones independientes.

Con todo, tenemos, al lado de la fuentes tradicionales y los refranes típicamente españoles, “ciertos tópicos del teatro cómico o de la novelística italiana, pero la impresión de conjunto es la de un animado cuadro de costumbres. Con una ironía complaciente de sabor casi cervantino...” (pág. 46) Así pues, como siempre la paremia cumple el papel de lograr el deleite más llano del lector, volviendo la narración más familiar, por una parte, y más viva y atractiva por otra.

Por último, sólo destacar una particularidad del texto de Espinel por lo que tiene que ver con las referencias reales. En efecto, lejos de perder importancia se singularizan con respecto a los demás por el hecho de que aluden, en más de una ocasión, a personas próximas al círculo del propio autor⁴⁵³; el efecto logrado, además de fomentar la verosimilitud del discurso en conjunto y del comentado e importante efecto de ‘realismo literario’, contribuye a transmitir, en nuestra opinión, un sabor de mayor familiaridad y cercanía.

– Paremia en la Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes

Juan de Luna, por no ser menos que los demás, también decide plasmar en su texto variadas muestras de intertextualidad y tipos de

⁴⁵² SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XXXV.

⁴⁵³ M. S. Carrasco Urgoiti, editora de la versión que manejamos, comenta al respecto: “las simples alusiones y elogios a amigos del autor deben también mencionarse, pues contribuyen a dar al libro su singular carácter de memorias noveladas”. (pág. 32)

paremias. En cuanto a la primera categoría, diríamos, resulta interesante notar que se diferencia de la mayoría de los otros autores picarescos al no usar, prácticamente, fuente clásicas; a cambio, él prefiere aludir, en repetidas ocasiones, a escritos mucho más contemporáneos, entre los cuales no faltan referencias a textos picarescos –o que se hacen eco de nuestro género– como por ejemplo y en particular a la novela ejemplar de Cervantes, *Rinconete y Cortadillo*.

Por otra parte, en cuanto a los refranes, podemos observar lo mismo que en las novelas anteriores: su presencia y el variado modo de usar e introducirlos en la narración sigue vigente.

Y por fin, por lo que a los cuentos o relatos cortos extradiegéticos y totalmente independientes se refiere, cedemos la palabra a Pedro M. Piñedo, quien, en su edición de la obra, explica:

“Aunque no existen en la obra historias intercaladas independientes, al estilo de la de Ozmín y Daraja, del *Guzmán*, (...), contadas como alivio de caminantes para entretener no sólo a los personajes en un viaje, sino –y esto es lo más importante– para descanso del lector que se distancia momentáneamente de la historia principal, Luna sabe que estas narraciones continuadas de un solo asunto fatigan al lector, que reclama –es la moda– la distracción que le proporciona un relato independiente y de distinto tono. De ahí que uno de los episodios de su historia se configure como cuento autónomo: es la narración que la flamante gitana (...) hace de lo que les ha sucedido hasta llegar al punto en que están, convertidos ambos en gitanos espurios. La configuración de este relato tiene todas las trazas de cuento intercalado: en sus preliminares, y enmarcándolo, un gitano viejo, de «*mucha discreción y experiencia*», introduce la narración después de haber convidado a comer a Lázaro, iniciando su preámbulo con la formulilla de comienzo: «*Sepa, pues,...*», para luego dar la palabra a la disfrazada gitana, que contará su propia historia como protagonista principal: (...) [En definitiva, pues, lo que nos viene a decir el estudioso es que varios datos] confirman a la claras la intención de Luna de intercalar un relato independiente del que el protagonista principal se ha convertido en mero oyente. Está claro que el autor no quiso renunciar a este recurso de la novelística de su tiempo”. (págs. 90, 91)

Por todo lo antedicho, una vez más podemos confirmar la presencia e importancia del elemento paremiológico e intertextual en este tardío

Lazarillo, y por ende, validar el hecho como característico del mismo, y de la serie en conjunto.

– Paremia en el *Lazarillo de Manzanares*

En este tercer *Lazarillo* también podemos registrar, sin demasiada dificultad, marcas de intertextualidad y paremia de distintos tipos; no obstante, si en obras anteriores subrayamos no sólo la presencia de los mismos sino sobre todo su elaborado, o al menos variado, uso retórico, en este caso no logramos verlo. En esta misma línea, comentaba Sansone E. Giuseppe, editor del texto, en qué medida le resultaba

“difícil explicar cómo al lado de páginas muy bien estructuradas y con un delicado sentido del léxico, a veces iluminadas con frases fulgurantes, puedan convivir páginas prolijas, muy forzadas y lentas; y también que aparezcan juntos citas eruditas, refranes, expresiones popularizantes, ambiciosas construcciones de buen estilo, descripciones muy obvias, momentos de gran vivacidad. Todo ello da lugar a un sorprendente acervo, fragmentario a su vez, de recursos literarios. No hay que olvidar, sin embargo, que en esta pluralidad estilística, no como búsqueda de fórmulas fijas, sino como resultado de los valores de invención, se basa una peculiar característica del conceptismo y, por lo tanto, gran parte de lo que caracteriza el texto de Juan Cortés es simplemente su adhesión al canon general y que tiene en Quevedo su mayor intérprete”.⁴⁵⁴

Lo cual acaba siendo señal, en opinión del crítico, del “desgaste evidente en todos los autores picarescos”... (pág. XXIX). Sea así o no, parece claro que las paremias que adornan el *Lazarillo de Manzanares* resultan bastante más vacías de sentido e implicaciones si se las compara con el uso dado por otros autores. Quizás solamente signifique que Juan de Cortés se percató, como no, de la presencia de las mismas en sus antecesores pero sin calar del todo lo hondo de su incursión, por tanto imitaría el procedimiento, pero sin lograr ir más lejos; o quizás sólo las mantuviera por alarde de erudición. Aún así no obstante, su mera

⁴⁵⁴ SANSONE E. Giuseppe, *Lazarillo de Manzanares y otras cinco novelas*, Juan Cortés de Tolosa, Clásicos castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1974, pág. XXXII.

presencia nos permite, nuevamente, validar el rasgo.

– Paremia en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*

Compartimos la idea de Guilio Massano, editor de este nuevo texto, en cuanto a intertextualidad y paremia; pues declara:

“En casi todas las páginas de la *desordenada codicia* tropezamos con algún refrán; no hay tesis, no existe argumento, por insignificante que sea, que no está apoyado por esta forma expresiva. El refrán español (...) proviene del pueblo y de sus experiencias cotidianas. En algunos ejemplos elegidos al azar, aparecerá la habilidad de Carlos García en usar estas expresiones del habla popular”.⁴⁵⁵

En esta ocasión parece que el autor se inclina antes por la restitución del refrán en su forma original que por la adaptación del mismo para plasmar directamente en boca del personaje o del narrador-conversador. Por consiguiente, queda patente, una vez más, que no sólo ocupan un sitio importante en la estructura de la narración por su cantidad, sino también que funcionan, en general, como autoridad destinada a reforzar la argumentación o idea expuesta en un momento dado.

Por lo que a los cuentos se refiere, cabe señalar que su cantidad es considerable, pero no menos que su variedad. En efecto, asoman fuentes e influencias variopintas, de corte más tradicional, o antes bien de corte satírico, etc.⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ MASSANO, Giulio, *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, Ediciones Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, pág. 49. Y aporta los siguientes ejemplos: Andrés se queja con el autor de la mala fama que inmerecidamente se le atribuye; él es víctima de la incomprensión humana porque desde siempre «unos labran la lana y otros tienen la fama» (pág. 121). Todos roban, anuncia Andrés, entonces «quál más, cuál menos, toa la lana es pelo» (121). El egoísmo es tan grande en los mortales que «quién más tiene, más quiere, y a todos nos agrada...tomas muchas truchas a bragas enxutas» (121). La justicia no brilla por su imparcialidad, «por yr las leyes por donde quieren los reyes» (126). Hablando del desgraciado final del robo de las perlas, el ladrón confiesa con armadura: «Fui por lana y bolbí trasquilado» (189)”.

⁴⁵⁶ A la sazón, escuchemos de nuevo al editor de la obra, quien comenta, completa y claramente: “en la *Desordenada codicia* confluyen varias corrientes novelísticas europeas: la española, en la representación viva de un pobre desdichado, obligado a vivir al margen de la ley; la alemana y la inglesa, en la descripción anatómica del ambiente del hampa; y la francesa e italiana, en la inserción de cuentos cortos, entretenidos y burlescos. –Y añade el editor– La utilización de cuentos, proveniente especialmente de la tradición de las novelas

En definitiva, y al modo del *Lazarillo*, la maestría del autor consiste en saber aprovechar todo tipo de fuentes para terminar brillando con luz propia, al combinar y superar, una vez más, las formas preestablecidas:

“aunque estos cuentos no sean del todo originales, aparecen, sin embargo, en la obra, como material personal, porque Carlos García los presenta como aventuras vividas y sufridas por un personaje cuya vida es bien conocida. Además se unifican al resto de la novela porque iluminan con ejemplos prácticos lo explicado académicamente y alivian la pesada discusión teórica con sus lances desairados y placenteros, balanceando así la narración”.⁴⁵⁷

Por fin apuntar que Carlos García también presenta el considerable mérito de haber creado –según afirman los estudiosos del tema– el mismo su propio cuento con pase hacia el futuro: el de las perlas y la purga se trata de un “episodio nuevo y se hizo muy popular; escritores posteriores lo incorporan en sus obras.” (pág. 34), ocurre lo mismo con la anécdota final del hechizo mágico para salir libre, del cual dice Massano: “el cuento es gracioso y original en su estructura y, como el anterior, fue copiado por escritores franceses e ingleses”. (pág. 35)

En cuanto a la intertextualidad religiosa este título tampoco se queda atrás, ya que también acostumbra recurrir a ellas con un fin moralizador y ejemplificador.⁴⁵⁸

italianas no es cosa nueva en la literatura española, pero Carlos García sabe manipular mejor que otros el material ameno; sabe mezclar en ellos unos cuentos mágicos, tan populares entre los españoles, y presenta el resultado de su innovación como una acción real, atrevida y burlesca, de uno de sus ladrones o de sí mismo”. (pág. 29)

⁴⁵⁷ MASSANO, *cit.*, pág. 33. A modo de ejemplo recuerda de qué modo se nutre de los modelos franceses, como en el caso del cuento del robo de las botas, puntualizando cómo “el desarrollo de la literatura del hampa en Francia no distingue al pícaro del ladrón o del simple vago. Reúne en una única visión a los protagonistas de la vida al margen de la ley; los ve con ojo tolerante y se ríe de sus invenciones. No desarrolla ‘tipos’ como la literatura española; simplemente goza con las burlas y el ingenio de gente que quiere vivir sin trabajar. De tal reunión de tipos dispares nunca saldrá una figura literaria comparable a las producidas en este campo por la literatura española”. (pág. 28)

⁴⁵⁸ Al respecto señala el crítico que “también existe en la desordenada codicia una parte de doctrina teológico-moral. En primer lugar Carlos García sigue al pie de la letra las enseñanzas de la autoridad eclesiástica. Se refiere, en diferentes ocasiones a la opinión de los predicadores. Sabiendo que cuando trata de la naturaleza de Dios (...) prefiere llamar en su apoyo a la autoridad constituida y así evitar problemas. En este punto nuestro autor sigue fielmente la doctrina católica de dejar debatir a los teólogos y eclesiásticos las teorías

Por último, subrayar que las referencias de carácter real pierden aquí su relevancia; lo cual, sin embargo, no constituye ningún impedimento para nosotros a la hora de volver a validar el rasgo de la fuerte impronta paremiológica como característico no sólo de la *Desordenada codicia de los bienes ajenos*, sino de toda la serie.

– Paremia en el *Alonso, mozo de muchos amos*

El tema de la intertextualidad, tópicos y paremia en la obra de Alcalá Yáñez ha sido detalladamente observada por Miguel Donoso en el estudio preliminar que ofrece su edición de la novela; remitimos a dicho trabajo para mayor información y aprovechamos aquí, resumidas, sus conclusiones. Lo primero que cabe destacar pues, es la extraordinaria variedad de citas y referencias que jalonan el relato:

“El lector se enfrenta a una novela que muestra huellas de una cierta erudición de su autor, una erudición de centón y de poliantea, plagada de lugares comunes, tal como debían estarlo las prédicas de los clérigos de la época. También destaca en él, por cierto, la tendencia a la imitación de autores contemporáneos y clásicos. Por eso no extraña que la obra hunda sus raíces en fuentes, tanto escritas como orales, de la más diversa índole: literarias, clásicas, científicas y médicas, bíblicas, religiosas y de carácter devoto-ejemplar, romanceriles, tradicionales, folclóricas y paremiológicas, entre otras”. (pág. 34)

Según toda lógica, dado el tono general de la obra, las citas religiosas o marcadas moralmente son las más numerosas; son de origen bíblicas, patrísticas, hagiográficas, sermonarios, etc. Las más veces tienen un fin didáctico-moral, y gusta el narrador de apoyarse en ellas para conceder mayor credibilidad a sus sentencias. Según registra y demuestra Miguel Donoso, las fuentes bíblicas, esencialmente, provienen del Antiguo Testamento. Del nuevo destacan la numerosas citas evangélicas de la vida de Cristo; las citas de los hechos de los Apóstoles;

dogmáticas y las interpretaciones de la Sagrada Escritura. (pág. 41, 42) Hecho este que le lleva a concluir que “el material instructivo emana de una doble fuente: la vida desventurada del ladrón y la enseñanza teológico-moral que proviene de la genuina tradición católica”.(pág. 43)

y de las epístolas de San Pablo (sobre todo con respecto a “los sufrimientos que debió soportar y su doctrina acerca del matrimonio”); también se registran una buena cantidad de citas patrísticas, especialmente basadas en San Agustín, San Jerónimo, y San Benito. Por fin –y en boca de Donoso– “no dejemos de mencionar también la presencia de varias referencias iconográficas de estos santos”. (págs. 36, 37)

No obstante su cantidad, estas últimas no restan protagonismo a otro tipo de citas bastante importantes también: las referencias científicas. Tampoco sorprende dada la profesión del autor la incursión de este tipo de elementos.⁴⁵⁹

Por otro lado, también contamos, como no, con citas clásicas, sobre todo de carácter filosófico, sacadas muchas veces de Aristóteles, pero también con referencias a poetas y retóricos como Homero, Esopo, Demóstenes, Ovidio, Horacio, Cicerón, etc. Este tipo de incursiones están destinadas, en general, a dar más peso, más crédito a las reflexiones morales que exponen el narrador-conversador. Lo mismo, de hecho, que ocurre para con las fuentes mitológicas.

Por último –y para completar el cuadro– nos faltan los refranes y cuentos tradicionales o de corte folklórico, que, ellos también, adquieren un relevante papel en la narración, constituyendo de hecho la parte más ociosa y jocosa del relato:

“La abundancia del repertorio de cuentecillos es quizá lo más peculiar del estilo narrativo de *Alonso, mozo de muchos amos*. (...) El mismo hecho del servicio del protagonista a muchos amos estimula este verdadero fluir de cuentos y anécdotas que inunda la novela, ya que cada amo es un motivo folclórico que da pie a numerosos cuentos, chascarrillos y anécdotas alusivas. (...) proceden de diversas fuentes escritas y orales. (...) pero también algunos sacados de las fábulas clásicas grecoromanas y por fin hunden alguna

⁴⁵⁹ Así lo detalla el editor: “abundan entre las fuentes médicas y farmacológicas las referencias a las figuras, anécdotas y obras de grandes médicos de la antigüedad, como Hipócrates, Galeno y Tesalo. (...) De la época medieval destaca sobre todo la medicina árabe, cuyo máximo exponente es Avicena, (...) Por último, hay citas de tratadistas y médicos italianos como Giovanni Matteo Ferrari da Gradi y Giovanni da Vigo...” (págs. 37, 38)

vez sus raíces en las *novellas* italianas”. (págs. 39, 40)

Además cabe subrayar la presencia de algunos personajes sacados de los romances, que en general sirven para la parodia y los fines burlescos del autor; especialmente “la tradición del cuento familiar, donde destaca el folclore relativo a la vida de casados, aunque sin dejar de lado el de los estudiantes y soldados, de médicos, de jueces y escribanos, de religiosos y sacristanes, del mal pintor, etc.”.⁴⁶⁰

Por fin, por lo que a refranes se refiere, apuntar que los incorpora con el fin de dar autoridad a lo que dice, y que al igual que otros, los puede usar tal cual, o refundidos; pero además según afirma el estudioso, hasta inventa algunos.

Por todo lo dicho, pues podemos concluir que:

“si unimos a lo tardío de las fechas del *Alonso* el gran esfuerzo adaptador llevado a cabo por su autor (...) y la rica galería de cuentecillos que incorpora, bien podemos considerarlo como un capítulo muy digno de ser tenido en cuenta en la historia, y aun en la conformación, de nuestro género”.⁴⁶¹

⁴⁶⁰ En la misma línea, Milagros Rodríguez Cáceres, en su artículo *Humor y pedagogía en “Alonso, mozo de muchos amos” de Jerónimo de Alcalá Yáñez* (en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 263-284), se centra en el análisis de los cuentecillos, que considera como “lo más logrado de la obra” (pág. 267) desde el momento en que animan el relato del protagonista por su gracia, ingenio y construcción. Los cuentos humorísticos son los mejores, por encima de los demás tipos que establece la autora (sobre la muerte, sobre la religión, sobre el matrimonio, sobre la mujer, atribuidos a personajes históricos, protagonizados por animales, sobre oficios, sobre ladrones, sobre los maldicientes y otros que considera no clasificables). Observa también, al igual que nosotros para el conjunto, cómo una parte de los cuentecillos se integran en el relato a guisa de digresiones, y otra forma parte de la trama argumental, y casi todos, salvo alguna excepción, persiguen una finalidad moral.

⁴⁶¹ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XLII. Así resume el contenido de la “rica galería” mencionada por Sevilla: “No cabe duda que Alcalá Yáñez tenía abundantes lecturas: en el *Alonso* se integra una larga serie de referencias de la más variada índole: religiosas y devotas (bíblicas, patrísticas, hagiográficas, ascéticas, etc.), científicas y farmacológicas, clásicas (filosofía, literatura, retórica), históricas, literarias, romanceriles, paremiológicas, tradicionales y folclóricas. Estas dos últimas son especialmente relevantes, ya que de ellas proviene la mayoría de los cuentecillos y anécdotas presentes en la novela. Otra importante presencia es la de elementos y personajes del romancero, y sobre todo de refranes”. (pág. 35)

La intertextualidad en la novela de Castillo Solórzano que ahora nos ocupa se distingue de las demás obras de la serie. Seguimos contando con los refranes y algunas citas eruditas (las más veces al servicio de la parodia), pero prácticamente desaparecen, por ejemplo, los cuentos tradicionales o de corte folklóricos, mientras se puebla la narración de entremeses y poemas satíricos insertados a lo largo del texto. No obstante y también gracias a este tipo de incursiones el autor sigue manejando distintos estilos, tal y como lo hicieron los que se interesaron por nuestro género y fomentando la polifonía que comentamos antes:

“Igual que ocurría con la estructura, Castillo luce su maestría como novelista adecuando el estilo a personajes y episodios diversos. Así, uno de los aciertos de la obra es el cambio de la comicidad hiperbólica en los entremeses, a la gravedad en la historia de amor y aventuras del ermitaño, al tono fantasmal de las fingidas ‘apariciones’ en Toledo, o la burla socarrona del fingido indiano en Madrid, al final de la obra. –Y añade– En general, Castillo Solórzano hace un uso moderado de los recursos retóricos, salvo cuando critica a poetas pedantes o culteranos. Estos son objeto de sátira en toda su producción, en prosa y verso (...).El estilo medio de la obra, que corresponde al habla de la narradora, se basa en un léxico variado y una sabia utilización por parte del autor, por ejemplo, de los refranes, en boca de la protagonista; o de una adjetivación simbólica en los poemas satíricos; o de la metáfora, etc.” (págs. 37, 38)

Así, pues, la característica intertextualidad sigue funcionando en esta novela aunque con variaciones; variaciones que se explican muy bien, como de costumbre, por el contexto en el cual nace el relato y sobre todo en función de los objetivos perseguidos por el autor, en este caso, como bien explica Sevilla:

“(...) se persigue un producto de salón encaminado al divertimento académico, donde los amoríos, las intrigas, las estafas, los descalabros...se tratan como tópicos convencionales sin otro objetivo que la evasión cortesana. El simple gusto por narrar del novelista integrado, en las antípodas del encono ideológico de los primeros títulos, cuaja en una serie interminable, aunque bien sostenida, de experiencias e intrigas cortesanas sustentadas en unos

cuantos tópicos tan trillados como inocuos”.⁴⁶²

– Paremia en *Don Gregorio Guadaña*

En la narración de Enríquez se registran muchos motivos sacados de la tradición folklórica oral, de carácter burlesco, cómico, es evidente. También lo es la influencia de Quevedo en cuanto a episodios de corte más bien satírico (por ejemplo el cuento del sastre Juan Grande, pág. 257). En este sentido declara Teresa de Santos, “Don Gregorio rechaza una y otra vez el relato vertebrado de su vida o de su peripecia; lo llena de disquisiciones, retratos y episodios marginales que ni lo tienen como protagonista ni inciden de ningún modo en su vida” (pág. 40) Lo que la lleva a la siguiente consideración:

“uno y otra (el viaje y la narración respectivamente) se convierten en un mero soporte para episodios y elementos literarios independientes: caricaturas, burlas, chistes, composiciones poéticas, situaciones amorosas propias de la novela cortesana y ejercicios de retórica seudofilosófica”.⁴⁶³

A modo de ejemplo ofrecemos él que ella misma propone en su estudio:

“los viajeros descansan en un meson de Carmona, lo que posibilita al autor la inclusión de una serie de retratos caricaturescos claramente inspirados en los de Quevedo; el capítulo da acogida también a una bernardina (la herencia de

⁴⁶² SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XLII. Por otra parte, véase la valoración, parecida, que ofrecía respecto al de la *Desordenada codicia de los bienes ajenos*: “Sí brilla el libro, y con toda nitidez, la frescura estilística del buen escritor y el desparpajo festivo propio de los autores trasterrados del género. La primera arroja un caudal lingüístico tan abundante como heterogéneo, donde van mezclados latinismos con refranes y germanías; discursos retóricos bien trazados con diálogos coloquiales entrecortados y, en fin, un discurrir lingüístico dinámico y entretenido. El segundo introduce una curiosísima ambigüedad moral – a cien años luz del pesimismo contrarreformista adocenado–, capaz de combinar la exaltación romántica de la libertad inherente a la vida delictiva con la reprobación implacable de la misma por las consecuencias que acarrea, sin que falten las pullas descocadas contra la corrupción social...” (pág. XXXVII) Una vez más queda patente hasta qué punto, en la novela picaresca española, todo va especialmente imbricado: lenguaje, intertextualidad y mensaje ideológico no se pueden desligar sino que funcionan como un todo que termina dibujando un estilo propio, característico y distintivo.

⁴⁶³ SANTOS, Teresa De, *Don Gregorio Guadaña*, Cátedra, Madrid, pág. 41.

los Zurdos), a un episodio satírico-burlesco independiente (la mula griega) y a un intento de relato cortesano, etc.” (pág. 38)

Acorde con el tono de la novela, por otro lado, conviene apuntar que tanto las citas eruditas como las referencias ‘reales’ escasean más que en los títulos anteriores.

– Paremia en el *Estebanillo González*

El tipo de la intertextualidad que podemos encontrar en este título difiere de los demás en la medida en que si bien es cierto que siguen apareciendo refranes, citas y alusiones de todo tipo, no lo es menos que lo que predomina son lo que venimos llamando ‘referencias reales’. En efecto,

“*Estebanillo*, en cambio, incluye tal cúmulo de datos históricos verídicos, tal precisión cronológica y geográfica y tal verismo en muchas de sus peripecias, que más asemeja a las memorias de un bufón o a las autobiografías de soldados que a un relato novelesco amañado de propósito”.⁴⁶⁴

Por tanto, aunque fuentes y procedimiento resultan ser distintos, también acaba estando el relato autobiográfico jalonado de elementos ajenos como refranes, dichos comunes, motivos tradicionales de distinta índole, etc.

Después de todo, pues, la intertextualidad, tanto por su cantidad como por su variedad, pasa a ser unos de los rasgos más constantes y

⁴⁶⁴ SEVILLA, *La novela picaresca española*, cit., pág. XLV. Y es más, según Jenaro Taléns, que la enfoca antes que nada como una ‘autobiografía real’, y por tanto apunta: “Pero antes de seguir adelante conviene hacer hincapié en algo importante: a) su relación con el género picaresco, del que adopta un modelo formal y unos cauces de comunicación con el público, y b) su carácter de *novelización de unos hechos reales*, en lo que se separa tajantemente de aquél, basado, como ya había visto Cervantes, según apunta Claudio Guillén, en una ficción autobiográfica, *id est*, en una autobiografía ficticiamente real” (*Novela picaresca y práctica de la transgresión*, cit., págs. 143, 144). En cuanto a la figura del narrador como bufón, véase el reciente estudio de Victoriano Roncero López, en el cual dedica especial atención a esta última novela; y también Marcel Bataillon, y su *Estebanillo González, bouffon ‘pour rire’*, en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age. Presented to Edwards M. Wilson*, ed. R. O. Jones, Tamesis Books, Londres, 1973, págs. 25-44.

característicos del género picaresco; y además contribuye en muchos aspectos a darle esa fisionomía y ese sabor tan peculiar, a medio camino entre realismo y sátira, con el añadido toque humorístico.

En definitiva:

“La novela picaresca del Siglo de Oro es un género narrativo con plétora de refranes y modismos que refleja el mundo del refranero español, de donde son sus protagonistas, y que al describir donairosamente, a manera de autobiografía, el libertinaje de las gentes de mal vivir, por fatalidad hereditaria o ambiental, adoctrina con experiencias y sentencias sobre la libertad del buen vivir. Todas las obras del género tienen numerosos refranes, entre las que más el Guzmán. (...) El refranero en la novela picaresca presenta el aspecto de su personalidad de género literario y tiene en este más nitidez por el contraste de las sentencias moralizantes con las didácticas para pícaros, más gracia en los pasajes jocosos propios del desquiciado medio, más firmeza por la sinceridad de confesionario en el yo...”⁴⁶⁵

Tras esta exposición parcial de los elementos paremiológicos más destacados, nos consideramos con derecho a retener los rasgos hasta ahora expuestos como comunes y característicos del género picaresco. En efecto, es indiscutible la presencia recurrente y constante de un estilo peculiar y distintivo marcado por la oralidad, por la heterología y por una importante intertextualidad. Dicho esto, quisiéramos recordar e insistir en que ninguno de esos rasgos puede desvincularse, en absoluto, de la situación de comunicación en la cual surge. Los pícaros hablan como hablan, cuentan lo que cuentan, en función de sus interlocutores y del mensaje que pretenden transmitir en un contexto bien concreto. Para alcanzar sus fines, los autores del Siglo de Oro supieron aprovechar bien algunos modelos preexistentes y muy difundidos: en particular el género dialogado. No nos cansamos de decirlo, en su afán renovador y superador, nuestros novelistas observaron algunas claves de los diálogos que finalmente pusieron a su servicio dándoles así aires inauditos y propios. Oralidad, heterología e intertextualidad servían para fomentar la

⁴⁶⁵ GELLA, *El refranero de la novela picaresca*, cit., págs. 232- 234.

mimesis conversacional, importante en cualquier diálogo para ganarse al interlocutor, a la par que favorecían el famoso y de moda ‘deleitar aprovechando’. Y también merecen ser retenidos como característicos de nuestro género, pues son palpables en todos y cada uno de los títulos que lo forman. Todos nuestros protagonistas ofrecen el relato de sus desdichadas vidas frente a alguien y todos, por tanto, recuperan –aunque con más o menos brillo– esas antiguas técnicas, modificándolas a su antojo, para mayor disfrute nuestro.

Ahora bien, hay que añadir que estos elementos, estos tres rasgos principales no sólo marcan el estilo, propiamente dicho, de la picaresca, sino que también conllevan consecuencias al nivel semántico e ideológico. Hemos ido apuntando en algunas ocasiones las implicaciones que acarrearán determinadas herramientas retóricas: tanto el lenguaje como los elementos extradiegéticos (citas, refranes y cuentos) pueden contribuir a revelar partes de la ideología del autor. Este es un hecho que ya defendía Bajtín en su momento, al afirmar que reproducir un lenguaje es reproducir simultánea y fatalmente, un sistema de ideas o creencias sobre el mundo. No hay duda de ello.

Veamos entonces, en qué medida se hacía eso perceptible en manos de los escritores de novelas picarescas españolas; y observemos que tipo de historias nos ofrecen y según que enfoques: eso es, el mensaje subyacente contenido en estas pseudoautobiografías.

III. 3. HISTORIAS DE ANTIHÉROES Y COMPROMISO IDEOLÓGICO

La noción de antihéroe resulta, hoy en día, bastante clara en cuanto a su representación y funciones; efectivamente, la figura del mismo alude, en general, a su carácter antisocial, a su falta de lealtad –el pícaro no lo es a nadie que no sea el mismo y para ello recurre al engaño, la estafa, la astucia y todo lo que considera necesario–, que lleva pareja, de algún modo, cierta falta de ética moral y religiosa –la mayoría de las veces–. El antihéroe tampoco suele mostrar ningún tipo de respeto hacia los códigos de la honra y el concepto del honor. Por todo eso, y contrariamente al prototípico héroe de buenos sentimientos y condición, podemos decir que con el antihéroe la dignidad humana sale mal parada, ya que el es dueño, ante todo, de los sentimientos más bajos. Pues su epopeya es la del hambre, de la lucha por la supervivencia en una sociedad donde no tiene su lugar y de la cual se ve constantemente marginado. Por ende, es herramienta indónea para mostrar el lado más sórdido de la realidad social de determinado momento. Así es como, normalmente, los autores que presentan como personaje protagonista de sus textos a un antihéroe, suelen perseguir el propósito de revelar los problemas que sufre –o puede sufrir– un tipo, o una comunidad marginada. La representación del mismo tiende a explicitar la imposibilidad de integración y busca denunciar las condiciones e injusticias de la humanidad, en la cual, por otro lado, el antihéroe tendrá que desenvolverse y salir adelante usando todo tipo de engaños y estafas, frutos de su típica astucia. Y es precisamente porque el pícaro sufre en sus carnes las lacras y miserias de la época que le tocó vivir, de hecho, que no siempre aparece como un hombre malvado, guiado por sus malas inclinaciones, sino que, al contrario, puede mostrarse como un antihéroe muy humano, víctima, de algún modo, de un sistema, y que no pocas veces termina transmitiendo ternura y empatía.

A la luz de lo dicho, pues, resulta escasamente sorprendente la relación –muy importante, decisiva incluso en nuestro caso– que existe

entre este concepto de antiheroicidad y el compromiso ideológico de los autores que lo usan, y que se hace manifiesto en los textos picarescos españoles; veamos cómo y cuando se opera esta imposición de la figura del antihéroe como vehículo de un mensaje subversivo altamente satírico y muchas veces irónico.

Asimismo, retomando la línea de investigación que venimos siguiendo, volvemos a centrar nuestra atención en las semejanzas que pueden llegar a presentar el género dialogado y el picaresco. Recordemos, en este sentido, que con la influencia de Luciano, por una parte, y más tarde la del *Viaje de Turquía*, por otra, la práctica de la crítica social asoma cada vez más en la literatura española.⁴⁶⁶ La cuestión ahora es, ¿Cómo lo aprovechan los autores de novelas picarescas?, ¿en qué medida y cómo plasman y transmiten este –cada vez más fuerte– afán satírico? La respuesta ya no sorprende: magnificando el procedimiento recién estrenado, llevándolo al extremo eligiendo tratar temas muy marcados ideológicamente, por boca de protagonistas totalmente antiheroicos. Así es cómo, con los autores que decidieron escribir picaresca, todas las temáticas, y todos los tipos sociales y humanos debían de tener cabida, y poder ser flancos de las más acerradas críticas o burlas; para y por ello, las nuestras son siempre historias de antihéroes.⁴⁶⁷ Toma la palabra un desgraciado (siempre, por un motivo u

⁴⁶⁶ Se ocuparon de esta cuestión de la aparición y aumento de la crítica social y la sátira con Luciano primero, pero también y sobre todo con el *Viaje a Turquía* distintos estudiosos; lo apuntan con más o menos detalle, entre otros, Jesús Gómez, Ana Vian y Asunción Rallo; véase también *supra* nota 225.

⁴⁶⁷ Recordemos que este concepto asoma ya desde Chandler, que fue uno de los primeros en ver en la picaresca la emergencia del ‘anti-héroe’: “Así como en el drama la máscara, con sus solemnes ceremonias dio nacimiento a la antimáscara cómica, así en la novela el relato del héroe provocó la aparición del pícaro. En las huellas que al retirarse va dejando el héroe de la novela se fué moldeando el antihéroe de la sociedad, el pícaro español. Fue la parodia hecha carne del antiguo héroe la figura central de la ópera bufa. Pero como la observación y la pintura de la naturaleza están íntimamente unidas con su misma manera de ser, el pícaro supuso la aparición de otros antihéroes”. (*La novela picaresca en España*, cit., pág. 9) En esta línea fueron muchos los estudiosos en subrayar en carácter antiheroico o ‘antihonroso’ del protagonista-narrador de la novela picaresca, entre otros Castro, Bataillon, Lázaro, etc. No obstante, como siempre ocurre con nuestro género, resulta que paralelamente a esta idea, existen otras dispuestas a ponerla en tela de juicio. Este es el caso de Salinas, como bien recuerda, recientemente Jannine Montauban: “En la misma línea, Pedro Salinas propuso en 1946 una revisión genealógica de los significados del término *héroe*, para llegar a una conclusión que por lo atractiva consiguió imponerse entre estudiosos y lectores: si

otro, y si mire por donde se mire), en primera persona (si no nadie más se dignaría a contar su vida); un pobreto (las más veces de nacimiento, aunque no siempre), que tiene que abandonar la casa familiar y lanzarse al mundo buscándose la vida. Al poco tiempo suele experimentar lo que se ha venido llamando el “despertar picaresco”. Y es que en el contexto coetáneo, y según palabras de César Hernández, “frente a aquella literatura idealista, con el pensar y el sentir en lo más elevado del espíritu y en el más allá, tenía que nacer, como contrapunto, la literatura de los estratos más bajos de la sociedad, la que gustaba al pueblo llano y no disgustaba a las clases superiores, por distintas razones”.⁴⁶⁸

«héroe» es el «varón de fuerza sobrehumana», el «ejecutor de actos valerosos y nobles» o «el que es admirado por sus nobles cualidades y logros», críticos como Chandler, Castro y Pfandl tienen razón cuando caracterizan al pícaro de «anti-héroe»; pero –argumenta Salinas– si se toma en cuenta un cuarto significado: «personaje varón principal o protagonista de una poema, una obra dramática o una narración, aquél en quien se centra el interés del argumento o del relato», no hay razón alguna que impida llamar héroes a los pícaros. Denunciando por insuficiente lo que llama un «error de la crítica positivista y sociológica del siglo XIX» que explicaba la picaresca –y por lo tanto al pícaro– como consecuencia del estado social de España, Salinas concede valor a la «urgencia de la fantasía imaginadora», y propone ver la heroicidad de los pícaros en la inversión de los antiguos héroes homéricos y de los caballeros andantes: si éstos se sentían impulsados a la lucha por el soplo misterioso de los dioses, o por el llamado de la gloria y la presencia de su dama, aquéllos se sienten impulsados a la aventura «porque siente[n] subir, del vacío a sus entrañas, la decisión desesperada que el hambre ordena». Jannine Montauban, *El ajuar*, cit. págs. 59, 60; retoma a Pedro Salinas, *El héroe literario y la novela picaresca española (Semántica e historia literaria)*, *Ensayos Completos*, Vol. 3, Taurus, Madrid, 1983, págs. 37-48) Como último ejemplo de la variedad de enfoques desde los cuales se ha venido comentando la cuestión del carácter antiheroico del pícaro, veamos las reflexiones de Edmond Cros, quien, a su vez, se posiciona frente a dicha problemática del heorismo /antiherosismo en relación con el realismo/idealismo que presenta la narrativa de aquella época; pues opina: “Nous voulons également dégager *Guzmán de Alfarache* de cette dialectique trop simpliste qui fait de l’idéalisme et du réalisme les deux pôles obligatoires de toute élaboration littéraire en Espagne. C’est pourquoi nous voudrions mentionner cette interprétation du roman picaresque qui consiste à voir dans les différents protagonistes des anti-héros; nous pensons que cette interprétation introduit ou consacre une confusion: veut-on donner à entendre que Mateo Alemán a écrit la *Vida de Guzmán de Alfarache* par réaction contre les livres de Chevalerie? Contre «les grands faits d’armes, les amours éternels, les beaux sentiments d’*Amadis de Gaule* et de ses émules», comme le voulait au siècle dernier Ernest Lafond? (*Les humoristes espagnols*, en *Revue contemporaine*, Paris, 1858, pág. 591) N’est-ce pas oublier alors que par la matière qu’il utilise, par les thèmes qu’il orchestre, et par sa composition même, le *Livre du Gueux* est, comme nous nous proposons de le montrer, une [sic] brillante réfaction de l’Art Médiéval et qu’il se situe à l’intérieur d’une tradition qui a toujours ignoré la littérature héroïque?». (pág. 80). La polémica está servida. En nuestro caso, sin entrar en estas consideraciones (a saber si el género surgió, o no, como reacción o parodias a otros géneros, o las que plantea Salinas –por interesante que sean–, etc.), sí reivindicamos la condición antiheroica de los protagonistas de la novela picaresca española como no de los rasgos fundamentales a la hora de elaborar una poética definitiva del género.

⁴⁶⁸ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., págs. 48, 49. No estamos absolutamente convencidos por esta idea de “contra punto” con respecto a las demás

Entonces, ¿qué mejor contrapunto que el protagonista de nuestras novelas picarescas (que no pícaro, pues no todos lo son en el sentido estricto de la palabra; pensemos sino en Marcos y Alonso)? La personificación del “anti-honor” en opinión de especialistas como Bataillon y Molho, delincuente para Parker, en fin, ser de poca monta para todos... Está claro, pues, uno de los principales rasgos característicos del género que nos ocupa es el ofrecer historias de antihéroes.

Y eso no implica forzosamente –e importa dejarlo claro–, una genealogía escandalosa ni avergonzante, en sí, del protagonista-narrador; pues recordemos que rechazamos el supuesto rasgo del ‘origen vil’ como elemento definitorio y excluyente del género. No volveremos a ello pero queremos puntualizar que independientemente de su nacimiento y linaje, sí es cierto que suelen ser unos pobres niños obligados a salir por

producciones narrativas coetáneas. En este sentido, pues, preferimos interpretaciones como la que propone Francisco Carrillo (ya que, como dejamos apuntado, sus ideas basadas en la semiolingüística suelen reunir todos los campos que nos interesan: lenguaje, mensaje, contexto y situación comunicación); así explica cómo: “Al realizar el plan textual de la imaginación creadora de la picaresca, el autor del *Lazarillo* se decide por un tipo literario completamente nuevo, cuando tenía en el contexto otras alternativas que estaban de moda, como las italianas del Renacimiento, etc. El hecho de escoger una técnica nueva es ya en sí significativo de su orientación y de su disidencia. Pero ¿por qué el autor del *Lazarillo* escoge una nueva narrativa distinta a la pastoril o a la novela de caballerías? Una buena razón puede ser la distancia que había entre cultura tradicional española y la realidad que vivía o la estructura social y mental del momento. Esta distancia determina la liberación de la imaginación creadora y una creciente desconexión entre cultura y vida social. Esta desconexión demuestra la falta de sentido de la vida social. Así podemos explicar la acentuada diferencia entre las formas de la picaresca y las demás formas literarias de la época. Las demás formas literarias estaban más a tono con la estructura social, la picaresca por disidencia es índice de avanzada, superioridad artística y preocupación, cada vez mayor, por los valores artísticos. [y añade entonces] En la sociedad española el héroe era el caballero o el pastor culto, o el hombre de honor en el escenario. Aparte de ser tipos literarios de procedencia extranjera, eran el arte de la evasión. En esta literatura todo es aplomo y seguridad. En cambio, la picaresca es una afirmación. Aquí todo falla. Nuestro protagonista no es un príncipe ni un caballero, sino un bastardo y descendiente de judío. Sus acciones no son ejemplos de heroísmo, sino despreciables. En la otra literatura los personajes son intocables y sagrados, reflejando el mito socio-político de la sacralización del rey y de la nobleza. El pícaro exige otro tipo literario, no encaja en ningún de los existentes. Los moldes caballerescos o pastoriles no son apropiados a la intención del autor del *Lazarillo*. Nada le sirve de modelo y tiene que inventarse uno tomando los elementos que ya hemos señalado, de la tradición o contexto literario. La picaresca rompe los moldes establecidos con todas las consecuencias. Por esto, como muy bien apunta Lázaro Carreter (1972, 64), los materiales se someten a una intención y su originalidad está no en los materiales, sino en la forma de presentarlos. La auténtica raíz española de donde arrancan estos materiales se modifica por las exigencias del momento histórico y renovando una serie cultural típicamente española. La picaresca muestra una libertad creativa que no fue posible en otro tipo de literatura. El autor del *Lazarillo* dio con la fórmula mágica para comunicar su mensaje”. (*Semiolingüística*, cit., págs. 149, 150) la cita es larga pero no tiene desperdicio en la medida en que se ajusta perfectamente a nuestro planteamiento.

necesidad, o, en todo caso, niños cuya vida no se caracteriza por la comodidad (material en general, y moral en otras ocasiones). Por tanto –y como poco–, nos parece más adecuado el término ‘humilde’ en lugar de ‘vil’. Todos pasan necesidades pero no todos proceden y hacen alarde de un vil abolengo.

Ahora bien, lo que sí es cierto, es que, una vez lanzados al mundo, nuestros pícaros aparecen y evolucionan entre los estratos más bajos de la sociedad; hecho este que nos lleva a otro sumamente importante: el de la posición privilegiada en la cual se encuentran a la hora de pasar revista a esta última. Antonio Rey Hazas ha mostrado especial interés por este tema y así plantea la situación:

“El protagonista de estos relatos, el pícaro, de otra parte, es capaz de observar, ver y contar multitud de lacras y defectos que se velan para otros, debido a su condición de marginado. Merced al esquema de ‘mozo de muchos amos’, a su viajar impenitente y a su frecuente función de mero espectador, el pícaro contempla vicios y deformaciones, no sólo múltiples y variadas, sino también ocultas y escondidas, dada la nula peligrosidad social que implica su situación clara de individuo discriminado, de ser fuera, al margen de la sociedad. Esta posición de observador privilegiado es, sin duda, otro de los elementos que impulsaron exclusivamente hacia los módulos picarescos a unos escritores inusuales, preocupados por el estado social y moral de España”.⁴⁶⁹

Al último punto volveremos a renglón seguido, al tratar del importantísimo y clarísimo compromiso ideológico de los autores de novelas picarescas; otra piedra de toque, y no poco importante, en la caracterización del género. Por lo pronto, está claro que desde sus bajos fondos los protagonistas-narradores adquieren una perspectiva que nos permite disfrutar una visión distinta e interesante.⁴⁷⁰ Ahora bien, no olvidemos que este repaso que hace el pícaro-conversador a la sociedad sigue haciéndolo dentro de su peculiar marco de comunicación, dentro de una situación narrativa concreta que irremediabilmente influirá en el diseño y estilo conjunto del discurso. La configuración dialogística, en

⁴⁶⁹ REY HAZAS Antonio, *Deslindes de la novela picaresca*, cit., pág. 32.

⁴⁷⁰ “De abajo hacia arriba” se ha cifrado en más de una ocasión, desde los bajos fondos y la marginalidad; es un tema considerado por diferentes estudiosos, véase, *supra* nota 65.

resumidas cuentas, es primordial en la medida en que determina tanto la perspectiva de lectura (las más veces desde cierta superioridad moral) como los elementos narrados, y el modo y tono de hacerlo. Se ha comentado en algunas ocasiones el particular hecho de que las novelas picarescas, en definitiva, constituyeran la expresión de un punto de vista único frente a un lectorado privilegiado. O, dicho de otro modo:

“Así, pues, el juego dialéctico que se establece entre personajes marginados y lectores integrados está tácitamente presupuesto por la perspectiva única que lleva maneja la autobiografía. No debemos olvidar que algunas novelas picarescas se dirigen directamente a un ‘señor’, a ‘vuestra merced’ de clase superior, en forma epistolar – *Lazarillo y Buscón*–, lo que prueba de manera literal la dialéctica de que venimos hablando”.⁴⁷¹

Con la salvedad de que nos parece el entramado algo más complicado, entendemos y compartimos la opinión de Rey Hazas. Pero, como ya dijimos en su momento, tenemos que discrepar en cuanto a la sencillez del enfoque, es decir: no se trata de un punto de vista único y dual del protagonista-narrador, sino del triple punto de vista del protagonista-narrador-conversador. Ya vimos las implicaciones estilísticas debidas a esta situación, ahora procuraremos evidenciar las características del género desde un punto de vista semántico-ideológico. Al respecto, la primera observación que conviene hacer tiene que ver con la forma literaria en sí; es decir la elección de un modelo de tipo dialogístico para tramar sus relatos; y eso porque:

“El diálogo como suma de proposiciones discutidas y comentadas (...), encaja, como vehículo expresivo, en una sociedad que plantea su propio perfeccionamiento: la discusión deviene en deseo de transformación del individuo y de la sociedad, y la obra dialogada suele ser propuesta global o parcial de su reforma”.⁴⁷²

⁴⁷¹ REY HAZAS, *Poética comprometida*, cit., pág. cit. pág. 33.

⁴⁷² RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 16. En el mismo orden de ideas apunta también acertadamente Francisco Carrillo: “Como ‘acto de comunicación’, el texto literario produce un tipo de acto ‘ilocucionario’ que pretende modificar la actitud del lector respecto del contexto. La literatura puede desempeñar funciones eminentemente prácticas como criticar, advertir, aconsejar, divertir o establecer conciencia de algún problema. La

Así pues, ya desde el primer momento de la creación literaria la base está sentada: los autores picarescos se decantan por la construcción dialógica por ver en ella la posibilidad de plantear cuestiones problemáticas y sobre todo la de posicionarse frente a éstas. El género, con esta forma, resultaba ideal para exponer y defender su ideología.⁴⁷³

Entonces, esos personajillos, decíamos, viven sin rumbo concreto y por tanto pasan por una gran cantidad –y variedad– de sitios (sobre los cuales, de paso, también puede opinar). Este es otro elemento en el cual ha reparado, en general, la crítica: la llamada “estructura de viaje”. Se querrá o podrá objetar a esto que no es nada propio de la novela picaresca. Y bien es cierto, entre nuestros modelos –siendo el *Viaje de Turquía* el ejemplo más claro, donde el autor, “sobre el realce de una idealidad que permanece como fondo, revisa la actualidad, como lacerante situación que hay que mejorar. Contraponiendo la sociedad española a la turca”⁴⁷⁴– el presentar a un protagonista itinerante no es nada inaudito. Sin embargo, los autores picarescos acostumbran a dar un giro a todos los elementos ‘preexistentes’ que les hayan podido inspirar, hasta darles un toque innovador; lo hemos dicho en más de una ocasión, al tratarse de la picaresca española, retomar conceptos y usos anteriores o coetáneos no implica la pérdida de originalidad, ni entorpece la configuración de una identidad propia y distinta. Por ende, creemos que el viaje –en nuestros textos también– termina siendo una característica digna de mención. Además, cabe señalar que en nuestro caso cobra una dimensión particular que se pone al servicio del mensaje ideológico del autor y contribuye a su transmisión, funcionando por lo tanto como un argumento más a favor del punto de vista que se defiende. En resumidas cuentas, el viaje constante de la mayoría de los protagonistas participa del mensaje ideológico: el pícaro, en esta sociedad, no es más que un

pragmática demuestra la interacción entre texto y lector. Entre ambos se establece una comunicación de creencias, intenciones, actitudes y valoraciones que emanan del contexto”. (*Semiolingüística, cit.*, pág. 33)

⁴⁷³ De una ideología o de una categoría concreta de la sociedad, pues recordemos que para Michel Cavillac, el objetivo perseguido por Mateo Alemán es la defensa de la figura del mercader y de la burguesía.

⁴⁷⁴ RALLO, *La escritura dialéctica, cit.*, pág. 19.

desgraciado, y seguirá siéndolo toda su vida, independientemente de lo que haga y de donde esté. Por mucho que viaje no escapará a su desgraciado y triste destino. Por otro lado, recordemos que aunque no nos parece conveniente retener el siguiente elemento como rasgo característico y excluyente, sí hay que reconocer que dicha estructura de viaje suele ir de la mano del ‘servicio a varios amos’. Nuestros protagonistas ya pueden mudar de situación y de sitio las veces que quieran o puedan, aun así, en esta sociedad en la cual les ha tocado vivir, no lograrán cambiar su situación vital, ni mejorar su triste estado. Siempre serán unos marginados; y si no, escuchemos al propio Pablos, quien lamentaba al final de su relato:

“(…) determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V. Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres”. (pág. 180)

Por tanto, podemos concluir que el hacer de los personajes unos itinerantes natos (en la mayoría de los casos), aparte de revelar, nuevamente, cómo los diálogos sirvieron de modelo a nuestros novelistas, y aparte también del hecho que permitía ampliar el área criticable sirve también para reafirmar el callejón sin salida en el cual se encuentran, de por vida, determinado tipo de personajes en la rígida pero falsa sociedad de aquellos tiempos. Así las cosas, tanto por la posición de marginados que referíamos hace un momento, como por la cantidad de sitios recorridos, los protagonistas se ven maravillosamente situados para poder escrutar la sociedad en todas sus facetas.

• *LA ESTRUCTURA DE VIAJE*

Por no ser menos este rasgo de composición del viaje, y sobre todo por importarnos tanto este principio de investigación basado en la observación objetiva y sistemática de los textos mismos, proponemos a continuación una muestra de lo dicho –además, consideramos

imprescindible, para ser coherentes con nuestro modo de proceder en la segunda parte de este trabajo, ilustrar y justificar todas las ideas propuestas como rasgo definitorio en cada obra, aunque sea brevemente—.

– La ‘estructura de viaje’ en el *Lazarillo de Tormes*

Son, al menos, seis los lugares por los cuales pasa el protagonista a lo largo de su relato de su vida: Salamanca, Toledo, Escalona, Torrijos, Maqueda, Toledo.

– La ‘estructura de viaje’ en el *Guzmán de Alfarache*

En la novela de Alemán la ‘estructura de viaje’ cobra mucha importancia e incluso se expande fuera de las fronteras del país para dar a conocer también ciudades de Italia (por ejemplo Roma y Génova en la primera parte; y Siena, Florencia, Bolonia, Milán y Génova de nuevo en la segunda). En España, recorre unos seis o siete sitios distintos en cada una de las dos partes (por ejemplo, Sevilla, Cantillana, Cazalla, Madrid, Toledo, Orgaz y Malagón y Almagro, primero; y luego, Barcelona, Zaragoza, Alcalá de Henares y Madrid). Guzmán es uno de los pícaros más trotamundos entre los que disponemos, recorre mucho más camino que la mayoría de sus compañeros en este sentido, y lleva así una vida especialmente dinámica y accidentada.⁴⁷⁵

– La ‘estructura de viaje’ en el *Guzmán apócrifo*

⁴⁷⁵ En cuanto a esta cuestión de la ‘estructura de viaje’ Maurice Molho propone una reflexión interesante: “En el «Guzmán de Alfarache» el trastocamiento de las situaciones se traduce también en términos de espacio. El espacio se conjuga con el tiempo para asignar a Guzmán un itinerario, cuya configuración es la de un gran viaje de ida y vuelta, que le lleva de Sevilla a Madrid, de Madrid a Génova, de Génova a Roma y, a la inversa, de Roma a Génova, de Génova a Madrid y de Madrid a Sevilla. El pícaro camina tras sus propios pasos en sentido contrario y, de ciudad en ciudad, vuelve a encontrarse con la sombra negativa del Guzmán que él fue”. (*Introducción, cit.*, págs. 73, 74) Además, véase con mayor detenimiento las interpretaciones que propone el francés acerca de la significación real de los distintos sitios por los cuales pasa nuestro protagonista-narrador (Italia, “ante todo una tierra de promisión, que le hace olvidar al pícaro el hambre de Sevilla y el pan negro y vicioso de su triste adolescencia española (...); pero también “una Italia pecadora” caracterizada por “evocar la vida fácil, el relajamiento moral”; aunque “la Italia más perversa, la más peligrosa también a los ojos de un español, es, sin duda alguna, la Italia del lucro” (pág. 81), no obstante, “Italia es también Roma, capital de la piedad” (pág. 83), etc. Véase págs. 73 a 85.

Al ser continuación de la obra de Alemán, el autor del *Guzmán* apócrifo se vería obligado –según hemos apuntado ya– a cumplir con algunos de los aparentes rasgos de su modelo (para no decir del género en germen); entre ellos, como no, el del principio de viaje. Al reanudar con la historia del Guzmán alemaniano, pues, este segundo Guzmán empieza sus aventuras en Italia, en Roma exactamente; desde allí sale hacia Nápoles, y después emprende el viaje contrario: de Nápoles vuelve nuevamente a Roma, ciudad desde la cual se embarcará (junto al virrey, su amo) rumbo a España. Al desembarcar en Barcelona, el protagonista se encamina hacia el monte de Monserrate, donde tras escuchar los sabios consejos de un ermita determina ir para Alcalá a cursar estudios. De allí saldrá hacia Madrid, penúltimo lugar en albergar sus aventuras; pues al final, en ocasión de las bodas reales, se dirige hacia Valencia, donde termina su cuento.

– La ‘estructura de viaje’ en *El Guitón*

Gregorio González, siguiendo los pasos marcados por las dos obras inaugurales, hace constar de más de diez lugares distintos a lo largo del relato; se puede pensar, además, que se decanta por el modelo del anónimo ya que su protagonista no sale de España en ningún momento: Palazuelos, Sigüenza, Baides, Bujalaro, Alcalá de Henares, Madrid, Salamanca, Valladolid, Calahorra, Villafranca de Montesdoca y Zaragoza, son los sitios por los cuales transcurre la historia.

– La ‘estructura de viaje’ en *La pícara Justina*

Ya sabemos que López de Úbeda lleva a cabo un auténtico juego de escritura con esta primera novela picaresca femenina, y las peculiaridades que caracterizan la obra también atañen a la llamada ‘estructura de viaje’: pues el número, en sí, de ciudades mencionadas es bastante reducido (Arenillas, Villada, Mansilla, León), sin embargo no se puede poder en duda tampoco la condición de viajante incansable de Justina, quien, como buena romera, no suele parar quieta. Ahora bien, siendo así las cosas podemos observar cómo, más que un amplio abanico

de ciudades españolas o europeas, lo que nos ofrece la pícara es una descripción exhaustiva de numerosos lugares de León, ciudad central y muy importante en el conjunto de la novela, y vida de la protagonista. A pesar de la diferencia, no obstante, la característica del viaje sigue teniendo todo su vigor (aunque sea a escala más reducida).

– La ‘estructura de viaje’ en el *Buscón*

Una decena de sitios son los que recorre Pablos a lo largo de su itinerante vida: Segovia, Alcalá, Rejas, Madrid, Cercedilla, Segovia, Toledo y Sevilla.

– La ‘estructura de viaje’ en *La hija de Celestina, la ingeniosa Elena*

La cantidad de lugares recorridos es menor en esta segunda muestra femenina de la picaresca: Toledo, Madrid, Burgos, Guadarrama, Sevilla, y vuelta a Madrid donde les espera su trágico final, cerrando así el círculo. Por otra parte, recordemos que la ocasión del relato propiamente picaresco en primera persona de Elena surge gracias al viaje, viniendo así a remarcar el famoso principio de “alivio de caminantes”.

– La ‘estructura de viaje’ en el *Marcos de Obregón*

Marcos refiere unos quince sitios visitados a lo largo de la primera parte: Córdoba, Salamanca, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Almodóvar del Campo, La Conquista (Córdoba), Andamuz, Málaga, Casarabonela, Ronda, Salamanca, Santander, Bilbao, Vitoria, Navarra, Zaragoza, Burgos, La Rioja, Valladolid, etc. no dejando así, prácticamente, ninguna provincia fuera del repaso; más otros cuatro o cinco en la segunda que viene a completarlo, en concreto con Sevilla, Isla Cabrera (Baleares), Sanlúcar y Argél.

– La ‘estructura de viaje’ en la *Desordenada codicia de los bienes ajenos*

Con esta obra entran en el panorama de la picaresca los horizontes franceses (cuyas incursiones fueron muy limitadas), hecho, por otra parte, poco sorprendente si se toma en cuenta la condición de exilio de su

autor. A la muerte de sus padres, pues, el pícaro dice verse en la obligación de dejar su tierra para buscar con quien acomodarse, y termina haciéndolo con un zapatero en Francia, después cuenta varias anécdotas de distintos robos, los primeros acaecidos en la ciudad de León, lances tras los cuales le prenden y mandan a las galeras en Marsella, desde donde, una vez libre vuelve a León. Por fin, el último viaje que refiere Andrés es hacia París. Ahora bien, está claro que la variedad resulta siendo bastante menor que en casos anteriores pero el hilo de la propia narración, con muchas digresiones acerca del arte del robo o de los distintos tipos de ladrones, así como la experiencia vital del narrador, que a pasado tiempo preso, lo impone así; forzosamente, aparece menos itinerante. Aún así, pues, como hemos visto sí que contamos con algunos ejemplos que nos hacen partícipe de los viajes del protagonista.

– La ‘estructura de viaje’ en la *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*

Reanudando con su modelo inicial, como continuación del mismo, este Lazarillo, recorre también cerca de una decena de ciudades: Toledo, Murcia, Cartagena, Toledo, Illescas, Madrid, el Escorial, Valladolid.

Por otra parte, y como bien indica el propio Lázaro, durante su periplo en el acuario, “*Llevábanme aquellos sayones de ciudad en villa, y de villa en aldea, y de aldea en cortijo, (...) Entrarónme en la Corte...*”

– La ‘estructura de viaje’ en el *Lazarillo de Manzanares*

Juan Cortés de Tolosa no quiso ser menos y bien se percató de la llamada estructura de viaje plasmada por sus antecesores; en total son también cerca de diez ciudades las mencionadas: Alcalá, Guadalajara, Madrid, Cigüenza, Toledo, Madrid, y de allí, otro clásico, el irse a Sevilla con la pretensión de salir hacia las Indias, Osuna, Sevilla (en la cárcel), Tocina, y al final pasa a las Indias. Así las cosas, resulta que la originalidad del *Lazarillo de Manzanres* reside en el hecho de que no tenemos ya un amplio abanico de lugares variopintos sino dos bloques

claramente definidos de ciudades cercanas entre sí: la región del centro de Castilla, la Corte y sus alrededores; y el de Sevilla, acostumbrado punto de pasaje hacia las Indias. Podemos ver en ello una exacerbación de la idea de círculo vicioso que representa la vida itinerante del pícaro: comienza sus aventuras en Madrid, y tras muchas desventuras en otras partes siempre acaba volviendo a su punto de origen, la capital. Algo similar pasa alrededor de la región de Sevilla.

– La ‘estructura de viaje’ en el *Alonso, mozo de muchos amos*

La multitud de sitios recorridos, característica de la vida picaresca, vuelve a cobrar fuerza en la obra de Alcalá Yáñez, con cerca de quince en la primera parte: Salamanca, Castilla la Vieja, Andalucía, Toledo, Illescas, Madrid, Córdoba, Sevilla, Valencia, Cádiz y un viaje a las Indias, en Méjico; y casi una decena en la segunda: Zaragoza, Lisboa, Toro, Segovia, Ocaña, Tembleque, Albacete y Jumilla hasta Murcia, Alicante, y el cautiverio en Egipto.

– La ‘estructura de viaje’ en *La niña de los embustes, Teresa de Manzanares*

Por fin, nuestra tercera y última protagonista femenina, al igual que los demás, cumple con el principio de composición de seguir una vida itinerante; son algo más de diez las ciudades por las cuales transita Teresa a lo largo de su ajetreada vida: Madrid, Sierra Morena, Córdoba, Málaga, Granada, Sevilla, Toledo, Madrid, Alcalá.

– La ‘estructura de viaje’ en *Don Gregorio Guadaña*

En esta penúltima novela de nuestro corpus se reduce notablemente la cantidad de sitios visitados por el protagonista a lo largo de las “fortunas y adversidades” que nos va contando; sin embargo, la huella del rasgo compositivo que consistía en la estructura de viaje queda patente, por ejemplo, en los títulos de los capítulos donde se suele hacer hincapié en las entradas y salidas efectuadas por Gregorio. Así, nos

consta cómo sale de Sevilla, su ciudad natal, hacia Madrid, y las distintas paradas en el camino: los Caños de Carmona, una venta en Carmona mismo, Sierra Morena y Madrid.

– La ‘estructura de viaje’ en el *Estebanillo González*

Casi un siglo después de haberse inaugurado el género, el *Estebanillo* vuelve a ensanchar, y mucho, el abanico de los numerosos lugares recorridos por el protagonista. Ninguno de sus compañeros de serie llegarán a igualarlo en este aspecto, en total no menciona menos de ciento quince lugares, prácticamente por toda Europa: en España contamos alrededor de treinta, no dejando así fuera del repaso casi ninguna provincia, incluidas las islas baleares (Barcelona, Zaragoza, Madrid, Toledo, Illescas, el Escorial, Segovia, Valladolid, Orense, Santiago, Pontevedra, Salvatierra, Valencia, Mérida, Cazalla, Alcalá del Río, Sevilla, Córdoba, Hernán Núñez, Aguilar, Cabra, Lucena, Málaga, Mallorca, Vinaroz, Pamplona, la Provincia de Guipúscoa, San Sebastián, etc.); en Italia también son muy numerosos los sitios aludidos, cerca de quince (Roma, Loreto, Siena, Liorna, Mesina, Palermo, Nápoles, Lombardía, Génova, Milán, Borgoña, Florencia, etc.); pero también transita Estebanillo por Francia (San Malo, Ruán, París, Montelimar, Orange, Villafranca, la Provenza, Mónaco, etc.); y por Portugal (Coimbra y Oporto, Lisboa, Montemor y Évora); por fin, también viaja por Austria, los Países Bajos, Alemania, etc. (Baviera, Chavamburque, Estevans-Werta, Diste, Tirlemón, Bruselas, Matrique, Namur, Dunquerque, Viena, etc.) y hasta Polonia, de Moscovia a Cracovia, Praga, Warsavia, “atravesar el reino de Rusia”, etc. Con semejantes cifras nadie se atrevería a negar que esta última manifestación picaresca encarna la vida itinerante por excelencia.

Retomando nuestra argumentación, esto es, la condición antiheroíca de nuestros protagonistas, y su correlativa posición privilegiada -propiciada por una parte por el mucho viajar, y por otra y sobre todo por ser seres marginales y que evolucionan en los bajos

fondos de la sociedad-, conviene recalcar el hecho de que, gracias a la misma, el narrador transmite su punto de vista sobre gran cantidad de tipos sociales y temas relacionados con la vida durante el Siglo de Oro español. En realidad, y según queda dicho, quien realmente inauguró la crítica social de este cariz en la literatura fue esencialmente el *Viaje de Turquía*; en este sentido, la senda que elige la picaresca sigue siendo la de sacar provecho del género dialogado pero llevándolo al extremo. Así las cosas, podemos registrar cierta cantidad de temas absolutamente recurrentes que tratan, de un modo u otro, según una perspectiva u otra y defendiendo un punto de vista u otro, todos y cada uno de los escritores. Y eso es así, pues, porque como bien explicaba Rey:

“la novela picaresca, en definitiva, era un género especialmente adecuado para el debate ideológico, cuya poética implícita forzaba, casi necesariamente, el tratamiento de una serie de temas sociales, políticos y morales de plena actualidad –influencia del linaje, concepto de la honra, relación honra-dinero, relación honra-herencia, relación honra-aspecto externo, posibilidad de cambio social, concepto de nobleza, justicia-injusticia social, situación del escudero-. Su configuración formal y estructural coadyuvaba perfectamente a la visión polémica de dichos temas, con gran coherencia entre morfología y contenido”. (pág. 35)

Del mismo modo, lógicamente, la repetición sistemática de determinados temas conducirá (consecuencia directa e inevitable) a la también recurrente aparición de distintos campos léxicos tales como los del engaño, el robo, las miserias, el juego, las mujeres, etc.

A la luz de todo lo dicho, por tanto, compartimos las ideas de Antonio Rey Hazas en cuanto al “compromiso ideológico” de los autores que nos ocupan. Pues según argumentó, y en función de lo que hemos procurado demostrar en cuanto a la elección de la forma narrativa en sí (el diálogo, con lo que implica al nivel didáctico, polémico, etc.) parece indudable que debieron de verse atraídos por el género picaresco esencialmente por motivos ideológicos, antes que por motivos puramente literarios. Asimismo, Antonio Rey, tras haber demostrado que casi todos eran autores de una sola novela –hecho llamativo en sí-, planteaba el problema de la siguiente manera:

“Surge, entonces, una interrogante de capital importancia, a lo que creo, para la cabal interpretación de la picaresca como género novelesco, y es la de saber por qué causa estos autores han elegido el marco picaresco para efectuar en él su única incursión en la narrativa; por qué no se han decidido por la novela pastoril, morisca, bizantina, cortesana o cualquier otra de las modalidades genéricas del relato que tenían vigencia en los primeros años del siglo XVII. Si ninguno de estos géneros servía a sus intenciones, a diferencia del picaresco, ello debía ser, sin duda, porque éste conllevaba una serie de elementos, rasgos y caracteres diferenciales que eran peculiares, exclusivos e intransferibles. Es decir, que la novela picaresca soportaba una poética, aunque implícita, perfectamente clara para los escritores y lectores del Siglo de Oro, que se adecuaba de manera obvia a unos determinados propósitos”.⁴⁷⁶

En efecto, parece claro que el molde que ofrecía la picaresca era ideal para plasmar todo tipo de valoraciones sobre distintos temas relacionados con la vida en la España del Siglo de Oro. Y también por ello “entre los escritores de novelas picarescas aparecen tanto aristócratas integrados como seres marginados de distinta índole social, puesto que los rasgos inherentes del género propician el debate y la polémica socio-morales, desde diferentes posturas y planteamientos”. (pág. 25) Así mismo se propone demostrar –y lo consigue, pues resultan sus pesquisas altamente convincentes– en qué medida tanto conversos (Aleman, López de Úbeda, y seguramente el autor del *Lazarillo*), como protestantes (Juan de Luna),

⁴⁷⁶ REY HAZAS, *Poética comprometida*, cit., pág. 14; a la sazón, y aunque en términos algo distintos, Francisco Carrillo considera también que: “Si la intención condiciona la forma e indica una predisposición a colocar los materiales de acuerdo con la estructura, a su vez, indica la intención. Frente al contexto, la imaginación creadora debe tomar una postura. En la picaresca toma una postura denigratoria. Los modelos literarios existentes, como ya indicamos no valían para este propósito. Hemos visto también que se trata de una forma y estructura nueva. (...) Como consecuencia, la picaresca tiene la intención de crear un nuevo personaje literario con principios nuevos y nueva moral, lo que equivale en el contexto a crear un hombre nuevo. Mateo alemán dice: «El fin que llevo es fabricar un hombre perfecto». Es una necesidad de la psicología social de los marginados cultural y socialmente”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 157). Además, véase las últimas páginas de su estudio, donde insiste todavía más sobre las implicaciones ideológicas que encierran los textos picarescos, por ejemplo mediante afirmaciones como la siguiente: “El final ideológico es clave para el propósito que persigue, para conseguir del lector esa actitud hostil que le haga rechazar el mundo que vive. (...) La expectativa de condena y rechazo público acució la imaginación creadora para dar con la fórmula mágica de que hemos hablado. Los conceptos y nociones que se mueven en los textos picarescos, actúan en el trasfondo del contexto, en su coyuntura social y política. (...) La picaresca pretende al mismo tiempo transcribir una nueva ideología e inscribirla en el pensamiento colectivo”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 162)

judíos “marranos” (Enríquez Gómez), homosexuales (Carlos García), y nobles o hidalgos (Quevedo, Espinel y Salas Barbadillo) podían perfectamente interesarse (incluso picarse diríamos) por las mismas problemáticas; pues eran todos contemporáneos de una misma época. Ahora bien, tampoco cabe duda acerca de hecho de que sus posturas frente a las tales cuestiones, necesariamente, tenían que ser radicalmente opuestas. Por limitarnos a un sólo ejemplo, podríamos referir las diferentes posturas adoptadas frente a la del honor y de la limpieza de sangre: claramente defendida por Quevedo y salvaguardada por Espinel mediante la rehabilitación de la figura del escudero, pero descaradamente burlada por López de Úbeda al hacer de su protagonista una “pícara montañesa”. Por estos motivos, y a modo de conclusión al respecto escuchemos de nuevo al especialista:

“resulta evidente que el esquema picaresco carece de todo exclusivismo ideológico, puesto que usan de él tanto los grupos discriminados como los privilegiados, aunque también es obvio, por las mismas razones, que es un módulo narrativo favorecedor del debate y la polémica socio-morales. La especial configuración de la picaresca como novela de permisibilidad crítica y polémica explicaría la inserción en sus líneas, tanto de la óptica social de los marginados, como de la perspectiva moral de los integrados, máxime en un momento histórico básicamente teocéntrico, como es el siglo XVII, donde con frecuencia es difícil discernir lo moral, lo político y lo social”.⁴⁷⁷

A partir de esta base hemos intentado demostrar como todos los elementos estructurales característicos de las novelas participan, de algún modo, de este afán satírico y crítico: la intertextualidad y las paremias pueden servir en un momento dado para evidenciar la ideología de un autor. El lenguaje también, como vimos, y como también comenta Ana Vian:

⁴⁷⁷ REY HAZAS, *La vida de Lazarillo*, cit., pág. 42. Carrillo, por su parte, apunta en esta misma dirección pero desde la originalidad que le caracteriza también al declarar: “Es el enfrentamiento de la individualidad contra la hipocresía, en una sociedad agotada, cansada, frustrada y marginada. El marginalismo no es sólo de los pobres e infames, es de toda la sociedad española, especialmente de los intelectuales, o marginalidad del pensamiento”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 156). Florencio Sevilla y Michel Cavillac, entre otros (nosotros mismos claro está), comparten también la idea.

“La forma de caracterización lingüística de los personajes, (...) cumple, en definitiva, un objetivo ideológico de acercamiento a una realidad nueva, para comprenderla primero y luego para transformarla”.⁴⁷⁸

Esencialmente la germanía, según procuramos demostrar anteriormente, ya que:

“el lenguaje jergal en sus palabras contiene una expresión culminante de los caracteres y tendencias de la sociedad que lo habla. (...) Ese lenguaje es un conjunto de palabras acomodadas ‘á la vida y entendimiento’ de quienes la inventaron y las usan. Es un órgano que corresponde y se amolda á la función. Es un lenguaje enteramente representativo y definidor de una colectividad”.⁴⁷⁹

Por último, queda reafirmar la importancia del marco narrativo en el cual surgen estas tomas de posición, de corte claramente crítico, muchas veces satíricas, que manejan tanto la verosimilitud y el efecto de realismo, como la ironía y la comicidad; para ello nos serviremos de una acertada reflexión de Graciela Reyes:

“Quisiera demostrar que el locutor irónico cumple dos papeles simultáneos: es a la vez un locutor fingido al que atribuye una expresión o proposición, y un enunciador (verdadero agente del acto de habla) que niega o cuestiona

⁴⁷⁸ VIAN, *La codificación del habla*, cit., pág. 283. Carrillo también lo subraya: “El lenguaje ‘desintegrador’ de la picaresca responde a la falta de cohesión del contexto por razón sociolingüística. El proceso de semiosis que se ha de tener en cuenta para interpretar y valorar objetivamente la picaresca parte de la burla y hostilidad contra el contexto, es decir del conocimiento e intención del mensaje. Por esto el lenguaje referencial que usa la picaresca corresponde a la caricatura, al ridículo, al humor y a la ironía. El sistema semiológico está en relación con el contexto como indicador de valoración. Tratándose de un sistema semiológico nuevo, el punto de vista psicológico social confirma esa falta de cohesión de la sociedad española”. (*Semiolingüística*, cit., pág. 150) El tema de la sátira y la burla lo tratamos a renglón seguido.

⁴⁷⁹ SALILLAS, *El delincuente español*, cit., pág. 60. También añade en otro momento no menos interesante y cierto: “La jerga, la verdadera jerga histórica, la formada por una asociación delincuente en la época en que pudo vivir y manifestarse á influjo de la tolerancia del medio social, constituye un todo, representa una personalidad, con sus partes enlazadas por un vínculo común; expresa una vida y un modo de vivir, y sin ingerirse en las intimidades de esa vida, no se podrá explicar otra cosa que ciertos caracteres externos y llamativos que, por esto último, parecerán caracteres esencialmente anómalos” (*El delincuente español*, cit., pág. 66). Por consiguiente “no se debe limitar el estudio á la palabra jergal, sino á la persona jergal, y demostrándose coincidentes ésta y aquélla, quedarán á la vez definidos el lenguaje y la persona” (*El delincuente español*, cit., pág. 64). De allí el especial interés que se merece este lenguaje de germanía a la hora de captar la esencia del género y de cifrar una poética del mismo.

esa expresión o proposición. Del acto de habla ficticio (el del locutor fingido) participa un interlocutor igualmente imaginario, capaz de compartir los valores que el locutor irónico (enunciador) niega. Este contexto de comunicación artificial, forjado, se usa generalmente para evaluar una determinada situación, idea, persona, etc. La yuxtaposición entre el contexto ficticio y el real produce una contradicción o incongruencia, y ese contraste es el que genera sentido”.⁴⁸⁰

Bajo esas coordenadas, pues, podríamos definir la picaresca como el género literario más nacional que haya existido, cuyo fondo, íntimamente ligado con el compromiso ideológico de los autores, y cuya forma, de raigambre dialogística, se mostraron tan originales como innovadores, volviéndolo asimismo único e inconfundible.

Ahora bien, nos corresponde estudiar más detalladamente de que se compone este “fondo”; es decir, cuales son las temáticas realmente inexcusables para el género que nos ocupa. No obstante, antes de observarlas, quisiéramos recordar, retomando así el enfoque y metodología de la segunda parte de este trabajo, que no se trata de proponer temas, sin ton ni son, basándose sólo en algunos títulos, o fijándose en los que parecen (o pueden parecer mejor dicho) más llamativos con respecto al contexto socio-histórico del momento, o más cargados ideológicamente, etc. —eso es, retomando nuestros términos: hablando desde la subjetividad—. Muy al contrario, los temas que vamos a enumerar aquí y elevar a la categoría de imprescindibles para la definición de la novela picaresca española están presentes, aunque sea bajo distintas luces y diferentes enfoques, en todos y cada uno de los componentes de nuestra serie; es decir, temáticas que constan, objetivamente, en la totalidad de las producciones que intentamos definir.

⁴⁸⁰ REYES Graciela, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, ed. Gredos, Madrid, 1948, pág. 157. Recientemente Klauss Meyer también reparaba en esta circunstancia primordial y hacía hincapié en ello: “En cuanto al narratario, receptor ficticio del discurso del narrador de la novela picaresca, se impone prever para la definición del género que se trata, básicamente, de una construcción ideada por el narrador para tomar la palabra. En efecto, dentro del mundo de la narración picaresca, el narratario, al que se dirige el narrador, resulta ser una instancia que este último se forja para su narración” (*La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., pág. 36).

• *TEMAS OBLIGADOS Y RECURRENTE EN LA PICARESCA*

La primera materia claramente omnipresente en todos los títulos de la serie tiene que ver con el afán, la posibilidad y la imposibilidad de medrar en la sociedad coetánea.⁴⁸¹ Todos los escritores se posicionan, de algún modo, frente a esta problemática. Todos opinan o satirizan, critican o defienden asuntos como el determinismo hereditario, el tema del honor y de la honra, principalmente basada en la apariencia externa, etc. Son temáticas detenidamente estudiadas por Marcel Bataillon y Antonio Rey, y a ellos remitimos para una información más detallada; por el momento conformémonos, para cerrar este punto, con una reflexión del segundo:

“En cualquier caso; lo cierto es que siempre subyace el importante problema de la viabilidad o inviabilidad del ascenso social. (...) la poética del género conlleva necesariamente esta temática. Lo cual explica que se pueda utilizar tanto desde una posición integrada, inmovilista y nobiliaria –Quevedo, Barbadillo, Espinel– como, al contrario, desde otra marginada –Mateo Alemán–, pues ambas coincidían en la censura de una sociedad en la que, a pesar de su intransigencia estamental, un pícaro desaharrapado podía llegar a hacerse pasar, aunque fuera fugazmente, por un aristócrata. Los conversos y, en general, los burgueses, que aspiraban a conseguir un título y encontraban importantes e, incluso, a veces, insalvables obstáculos para ellos, expondrían así su crítica contra la falacia de un sistema como el de la honra que los rechazaba con fundamento sólido, basado en principios meramente aparentes, hasta tal punto carentes de consistencia real que un pícaro sea capaz de burlarlos. Los nobles se sentirán igualmente atacados por tan superficial código”. (pág. 23)

Este primer tema nos lleva a otro igualmente inexcusable en las

⁴⁸¹ Recordemos, a la sazón, a Maravall: “De esta manera, la contramoral del medro es una parte esencial de la novela picaresca, un insoslayable aspecto sociológico de la misma, dentro del marco de la cultura del Barroco. Y dado el carácter represivo, constrictivo, del Barroco, se incluye con su versión del mecanismo de las aspiraciones tan lúcidamente puesto en claro por los testimonios de la época, dentro del marco de contorsiones provocadas por aquella cultura. (...) Resumiendo lo dicho hasta ahora, creo que no es un aspecto único, pero sí imprescindible, algo así como un eje sobre el cual gira el mundo de la novela picaresca, el del ‘medro’. Y bien podemos definir éste con palabras de Bataillon: «usurpación de calidad social». (“La aspiración social de ‘medro’ en la novela picaresca”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 312, 1976, págs. 590-625, pág. 603.) Compartimos la valoración: único no, pero imprescindible sí.

novelas picarescas: el tema de la apariencia externa y de la usurpación. En efecto, desde la obra inicial del género quedó institucionalizada la cuestión de la honra como señal meramente exterior, totalmente inconsistente por el hecho de reposar sólo en la apariencia física: el escudero, amo hambriento de Lazarillo, se cuidaba muy mucho de ir siempre impecable a pesar de pasar más calamidades económicas que el propio pícaro. Desde este momento, fue problemática ésta que no se dejó de debatir. Por otra parte, conviene señalar también que este tema de las apariencias fue uno de los predilectos ya desde Luciano; comentaba Asunción Rallo al respecto:

“Por último el *diálogo lucianesco* se distinguiría de los anteriores por atender a la sátira de costumbres, y a la burla reprobadora, por interesarle más que la búsqueda de conocimiento el desenmascarar la realidad, por utilizar el proceso dialéctico para divertir desnudando apariencias, fin que permite (y conlleva) el uso de la fantasía y la ficción(...) [el] erasmismo, que ya en la segunda mitad del siglo XVI trascendentaliza los problemas para dar cuenta del engaño de la apariencia; pero este engaño no se proyecta todavía como derrota, sino al contrario como posibilidad de desenmascaramiento positivo, al contrastar la equivocación con la idealidad mediante el fructífero procedimiento de la sátira”.⁴⁸²

Todavía en correlación con los dos primeros temas aludidos, el tercero viene a ser el denominado “poder de los ducados”; o, como decía Justina, el hecho de que existan, en realidad, dos castas: “el tener y el no tener”. Aparte, por supuesto, de las miserias que sufrían a diario los pícaros por la falta de dinero, no hay que olvidar que esta ausencia de medios acarreaba otros problemas no menores: nos referimos a la imposibilidad del ‘medro fingido’ al cual aludíamos hace un momento (si todo está basado en la mera apariencia, con blanca aún se podía hacer algo, sin ella, no), pero sobre todo a los problemas con la justicia.

Ésta es la cuarta temática tratada en todos y cada uno de los títulos de la serie. Los dardos que le reservan los escritores son muchos y suelen ser muy acerados. Todos apuntan a lo mismo: las grandes injusticias que

⁴⁸² RALLO, *La escritura dialéctica, cit.*, págs. 13-19.

caracterizan el sistema judicial español de entonces. Por tanto el pícaro quiere medrar y enriquecerse a toda costa, entre otras cosas, también para lograr librarse de una justicia que en general se cebaba con los pobres, con quien no tenía el poder adquisitivo de untar las manos de los corchetes, carceleros, jueces, etc. Corrupción e hipocresía son delatados como los principales lastres de un sistema judicial tan poco eficaz y justo como honrado.⁴⁸³

Estos son, digamos, los temas recurrentes más cargados ideológicamente que se abordan de modo sistemático. Fue para posicionarse, precisamente, frente a estas problemáticas que los autores eligieron el género picaresco. Rey lo deja muy claro:

“la picaresca lleva implícita la censura del honor totalmente falso, externo y superficial, fundado en meras y simples apariencias. Crítica en la que coinciden, hartos significativamente, integrados y marginados, nobles y conversos” (pág. 27).

Pero, es sobre todo en el caso del autor del *Marcos de Obregón* donde ve el crítico un clarísimo ejemplo del fenómeno:

“La importancia del hidalgo como personaje axial de la picaresca era tanta, su visión crítica negativa tan obvia, que un hidalgo, Vicente Espinel, escribió una novela picaresca con el fin primordial de rehabilitar su figura, precisamente dentro de los cauces del género que la denostaba. (...) La actitud de Espinel puede ser un buen ejemplo de las causas que movieron a estos escritores de la novela picaresca a convertirse en narradores de un solo relato: exponer su opinión sobre una serie de temas candentes en el género que necesariamente los llevaba anejados”. (pág. 30)

Sin embargo, son muchos más los temas que hemos podido rastrear mediante la lectura atenta de los textos; y aunque puedan parecer menos

⁴⁸³ Es decir, en boca de Antonio Rey: “A raíz de su pobreza originaria, el pícaro sufre con harta frecuencia sobre sus espaldas todo el peso de la justicia. Por ello, casi no hay novela picaresca que no denuncie el corrupto sistema de la época, fundándose en la venalidad de todos los rasgos que forman parte de él, desde el corchete, el alguacil o el cuadrillero, hasta el procurador, el escribano y el oidor. (...) El pícaro, pues, desea medrar, no sólo para conseguir honra, sino también por librarse de la justicia, o mejor, de la injusticia legalizada que se ceba sobre él, para estar a salvo de su persecución” (*Poética comprometida*, cit., pág. 31).

relevantes –por menos trascendentes y polémicos– no desmerecen en absoluto ser retenidos como característicos de la serie puesto que también aparecen, sistemáticamente, en todos sus componentes. Estos son:

- el hambre, uno de los peores enemigos de nuestros protagonistas, quienes, para combatirla, se ven obligados a servir, o a robar o a pedir, todas tres actividades resultando ser claves en el desarrollo vital de los protagonistas picarescos: servicio a varios amos, robo y engaño, y mendicidad. Por otro lado, cabe añadir que, al igual que con las demás temáticas esenciales, existen variantes y casos particulares, como lo es por ejemplo el del *Lazarillo de Manzanares*, quien afirma en repetidas ocasiones no pasar hambre; semejante insistencia nos parece reveladora de la importancia del tema y del afán de diferenciarse al respecto. Pues retener el hambre como característico del temario picaresco no implica, desde luego, que todos deban padecerle, sino que todos traten la cuestión, de un modo u otro; y eso es el caso en la totalidad de nuestros títulos. Dicho esto, y por último, queda añadir que también es cierto que fue perdiendo peso con el paso del tiempo y según las novelas.

- la caridad (y mendicidad), que es un tema que tampoco está libre de implicaciones y debate socio-moral, se ha enfocado, como siempre en la picaresca –y es lo que la vuelve tan interesante y original– bajo distintas coordenadas: ya sea para criticar la escasa y cada vez menor caridad de la gente; ya sea para denunciar a los farsantes, cada vez más numerosos, que actúan en detrimento de los verdaderos necesitados; ya sea para loar la práctica de la misma e incitar a ella, etc.

- el mundo de los ‘vicios y del engaño’: las novelas picarescas descubren al lector una amplia gama de trazas, de toda índole, enfocadas a sacar provecho de todo tipo de situaciones, permitiéndoles pasar la vida. Al hilo de los textos desfilan ante sus ojos gran cantidad de ardides para manipular, robar, engañar, enredar, etc.

Por otras, veamos también como este mismo motivo, fundamental, está estrechamente ligado con otros, como:

- el juego: las novelas picarescas ponen de manifiesto hasta qué punto el juego podía llegar a estar omnipresente en la vida cotidiana de la

sociedad del Siglo de Oro, así como la cantidad de trucos y trampas en circulación. Contamos con unos cuantos profesionales de las “flores”, que encontraron en el juego su mejor modo de ganarse la vida. El juego más frecuentemente aludido (aunque no sea el único) son los “naipes”.

- las mujeres: de la misma manera, el tema de las mujeres aparece, de algún modo, en todas y cada una de nuestras novelas; y, recibe distintos tratos, dando cada autor su punto de vista acerca de las mismas. No obstante se puede relacionar con la presentación del abanico de vicios y engaños más extendidos en aquellos tiempos, ya que es su faceta más representada (en general). En efecto, en alguna ocasión aparecen como alimañas capaces de sonsacar al hombre lo que se proponen usando de sus encantos (especialmente las pícaras, pues esa es su forma de vivir: a costa de los mismos); o pueden servir para ilustrar la problemática del amancebamiento –que se prostituyan por ellas mismas o que lo hagan con el consentimiento y provecho del marido, etc.–, y por fin, en alguna que otra ocasión aparecen para que pueda asomar el tema del amor y del “embobamiento”, padecido por algunos hombres. En todo caso, esta temática merecía más amplia consideración y un estudio concienzudo de la picaresca femenina. Al respecto, Rey, también especialista en este tema, explicaba que “aparte de los rasgos comunes con sus homónimos masculinos (ascendencia abyecta [que ya discutimos en su momento], baja catadura socio moral, carencia de escrúpulos, codicia, afán de medro y deseo de mejorar socialmente, utilización del ingenio, la astucia, la cautela, etc.), ofrecen mayor interés las diferencias que los separan de aquéllos, porque en ellas se encuentra la definición de las pícaras”.⁴⁸⁴

Tras lo cual enumera las siguientes:

“Belleza, aseo y atracción erótica: el amor como cebo. (...) son todas hermosas y, además de la astucia, utilizan su belleza para urdir sus trampas y lograr bienestar. De ahí que para ellas el objeto primordial de sus anhelos sea “la caza de un marido rico”, a ser posible viejo, que les facilite la conquista de otros amantes a los que sacar regalos y dádivas. O, si no, la burla de algún joven rico y presumido que caiga sin

⁴⁸⁴ REY HAZAS, *La novela picaresca, cit.*, pág. 33.

dificultada en sus redes amorosas.”

“El cuidado de la apariencia, Las pícaras son siempre menos desarrapadas que sus congéneres del otro sexo, menos astrosas y pobres, más pulidas y aseadas. Nunca pasan hambre, suelen ir mejor vestidas, cumplidamente aderezadas y su apariencia de damas está mejor lograda que la de caballeros que simulaban los pícaros. Y es que para ellas la fama, el aspecto externo que les permite la impostura nobiliaria, la apariencia en suma, es más importante que para sus homónimos varones, puesto que sin ella no tienen posibilidades de supervivencia, mientras que a los pícaros siempre les queda la opción de mendigar por los caminos o servir a algún amo.”

“Compañías y campo de acción: Ellas van siempre acompañadas (...), porque no sería verosímil que recorrieran solas los caminos de España. (...) [Y] Las pícaras no salen nunca de España en su deambular, a diferencia de algunos pícaros; restringe el campo de sus andanzas en aras también de la verosimilitud.”

“La proximidad con la novela cortesana: como buena parte de sus trucos se basa en la belleza y el amor, bajo apariencias de damas principales, y como la novela de amor entre damas y caballeros era la llamada cortesana, género en el que Salas Barbadillo y Castillo Solórzano eran consumados maestros, la cercanía de la novela cortesana a la picaresca femenina se hace casi obligada. [Y añade lo que ello implica:] los temas centrales de la honra y la herencia de sangre no podían ser planteados de la misma manera que para los hombres (...) Asimismo, los asuntos morales adquirirían menor trascendencia...”

“La misoginia. En efecto, las antiheroínas culpan habitualmente a las demás mujeres de sus propias tachas, con el objeto de aclarar que, si son crueles, vengativas, desleales, ingratas, traidoras, infieles, mentirosas, codiciosas, parleras, amigas de galas y afeites, etc., es porque estos vicios, según la tradición misógina, son los propios de su condición femenina”.⁴⁸⁵

Transcribimos directamente las ideas del crítico por parecernos bastante resumidas y exhaustivas por lo que se refiere a las diferentes temáticas que exponíamos anteriormente: problemática del afán de medro, del honor y de la honra en correlación con el recurrente tema de la apariencia

⁴⁸⁵ REY HAZAS, *La novela picaresca, cit.*, págs. 33-38.

y usurpación, estructura de viaje, etc.

Sea como sea, podemos apreciar en qué medida todos los temas que suelen abordar nuestros escritores tienden a descubrirnos parte del debate ideológico de la época y al menos aportan cierto testimonio acerca de lo que podía ser la realidad cotidiana de aquellos tiempos. Con esto tampoco queremos decir que podemos considerar las novelas picarescas como fieles cuadros de costumbres, totalmente realistas, puesto que hay que distinguir entre realismo en el sentido estricto y realismo literario. Además no conviene olvidar la dimensión satírico-irónica tangible en los relatos, con las implicaciones deformadoras que conllevan. No obstante sí está claro que algo de luz arrojan sobre el contexto socio-político, moral y cultural de la España de los siglos XVI y XVII.

De hecho, la elección de este género nuestro frente a otro, también proclive a la crítica social (que incluso inaugura el fenómeno de algún modo), como son los textos de corte lucianesco, tiene mucho que ver con esto. El autor del *Lazarillo* y Mateo Alemán –y luego todos los demás– quisieron seguir el camino de crítica abierto por el *Asno de Oro*, por ejemplo, pero su proyecto, su voluntad de denuncia era más honda. Por ese motivo necesitaban a unos protagonistas humanos, caracterizados e individualizados, que hubieran vivido en sus propias carnes las lacras de esta sociedad. De la siguiente manera lo explica Rey:

“(...) la novela picaresca ofrecía un esquema estructural perfectamente adecuado a la expresión de la crítica socio-moral. Ahora bien, si eso es así, otra interrogante irrumpe con fuerza, ya que, si el móvil de estos novelistas sólo hubiera sido ése, muy bien podrían haber optado por el otro módulo constructivo; eso es, por el lucianesco. [Y responde] La intencionalidad satírico-crítica que se fundamenta sobre las peripecias del antihéroe implica una problemática socio-moral bien definida, que no se presupone, sin embargo, en un alma transmigrada ni en un animal con fondo humano”. (pág. 21)

Estos últimos, de hecho, tampoco dispondrían de las herramientas del pícaro en cuanto a lenguaje, intertextualidad, etc. entonces, sólo poner su mensaje en la boca de un pícaro, también por todos los motivos hasta aquí estudiados, aseguraba una transmisión del mensaje mucho más

segura y honda para con los receptores. Así las cosas nos figuramos que lo que hace la picaresca es dar un paso más en una senda ya abierta, pero cambiando de categoría. Más que nunca se pretende transmitir un mensaje, importante, y para ello todavía sirven algunas reglas del género dialogado y de los textos de corte lucianesco, para llegar mejor al receptor, que dejará ya definitivamente, en la picaresca, de ser un interlocutor presente en carne y hueso, aunque no deje de existir en la mente del autor y sobre todo en la configuración misma de los relatos, que en todo momento les mantiene allí. Por este motivo, Rey también afirmaba:

“Y es que sí es fundamental, en cambio, la autobiografía, cuando lo es de un pícaro, bastante definido en su configuración moral y social, que asume desde ella y desde su exclusivo punto de vista una experiencia con tensiones y altibajos sociales evidentes, presentada así de manera realista y verosímil, porque es absolutamente necesario que sea de ese modo”. (pág. 21)

Ahora bien, y según anunciamos desde el inicio, la repetición de determinadas temáticas privilegiadas lleva parejo, necesariamente, la recurrencia también de algunos campos léxicos concretos, distintos a los manejados, en general, en las demás manifestaciones literarias coetáneas; veamos cuales son:

• *CAMPOS LÉXICOS RECURRENTES*

Como era de esperar, pues, el tratamiento sistemático de ciertas temáticas impone forzosamente la repetición de otros correspondientes campos léxicos, que se vuelven omnipresentes y mucho más nutridos; tres son los que realmente destacan sobre los demás:

- el campo léxico del engaño
- el campo léxico del juego
- el campo léxico de la germanía

Estos campos léxicos, como partes del lenguaje, se ponen al servicio, también, de la ideología. Participan de la expresión de los distintos puntos de vista concretos que se pretenden defender. Y es que no olvidemos, como bien decía Francisca Medina Morales con respecto al uso del lenguaje germanesco por parte de los protagonistas-narradores:

“Pues, de lo que no hay ninguna duda es que el pícaro al hablar se compromete, interviene en la existencia común al opinar sobre su sociedad y sobre el hombre”.⁴⁸⁶

Otro ejemplo claro lo constituye el caso del campo léxico del engaño: es decir, si lo que se pretende es denunciar una sociedad caracterizada y regida por la falsedad, etc. ¿qué mejor herramienta que multiplicar las marcas léxicas que evocan esta idea con el fin de marcar las mentes, de dejar impronta en la mente del lector, de la omnipresencia de esta? Sin duda el procedimiento resulta eficiente. Aun así, en el caso que nos ocupa, aunque todos los registros y paremias contribuyen al proceso de posicionamiento ideológico, el que realmente cumple una función muy especial (aparte de ser uno de los rasgos más distintivos del género) es el lenguaje de germanía:

“La germanía es un conjunto documental imprescindible para conocer la lengua de los estratos más bajos de la sociedad de los siglos XVI y XVII (y parte de finales del XV), con un extraordinario valor documental y testimonial que nos muestra la intrahistoria de aquella España, la de los grupos marginales. Asimismo, es una de las fuentes más ricas en la renovación y creación del léxico de nuestra lengua”.⁴⁸⁷

Estos distintos registros, así como las temáticas desarrolladas en sí, en muchas ocasiones se ponen al servicio del narrador-conversador para

⁴⁸⁶ MEDINA MORALES, *El léxico de la novela picaresca*, cit., pág. 13. Y por este mismo motivo, de hecho, subraya Rafael Salillas que “(...) en el lenguaje de los delincuentes no hay palabra que con propiedad pueda llamarse ociosa. [y que entonces] Por lo mismo, no se debe limitar el estudio à la palabra jergal, sino à la persona jergal, y demostrándose coincidentes ésta y aquélla, quedarán a la vez definidos el lenguaje y la persona” (*El delincuente español*, cit., pág. 77 y pág. 64 respectivamente).

⁴⁸⁷ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., pág. 43.

transmitir su particular punto de vista ideológico; transmisión ejecutada, con muchas frecuencia, mediante la ironía y la sátira (que a su vez participan del marcado efecto de comicidad); veamos cómo y en qué medida se manifiesta.

• *SÁTIRA Y COMICIDAD*

“El espíritu de la historia del antihéroe era por necesidad satírico y corrector. Pintábase el mundo de la actualidad como cosa atacable (...). Por otra parte tampoco se libraban de los zarpasos del autor los ideales extravagantes. Cualquiera que fuera su mérito, las novelas de caballerías y pastoriles eran escritas en serio. El humorismo les era cosa hostil. Como graciosos edificios encantados, á la primera carcajada que dentro de ellos resonara, se habían de venir abajo, como Cervantes se encargó después de probarlo. Ya les amenazaba el peligro de las risotadas de fuera, porque la novela del antihéroe se había comprometido á convertir en cómico lo que había sido serio y campanudo; la influencia de la sátira á que estaba sometida, y a las burlas y farsas medievales, fortalecieron su impulso cómico, y si al principio no atinó á herir á sus rivales, siempre se albergó en ella la antipatía que había heredado”.⁴⁸⁸

Llegados a este punto, y con el apoyo de afirmaciones como esta de Chandler, creemos poder afirmar ya sin miedo que en definitiva lo que se acaba desprendiendo de la novela picaresca es una ágil mezcla de realismo literario, punzante sátira y comicidad; todo para expresar, digámoslo por última vez, un particular punto de vista sobre una sociedad y su cultura en un momento dado.

En cuanto a la sátira y la ironía, hemos ido apuntando distintos modos de expresión de las mismas a lo largo del estudio: los refranes y cuentos de corte folklórico, el modo de usar el lenguaje, sobre todo, y la configuración y evolución de los personajes que van desfilando por todas

⁴⁸⁸ CHANDLER, *La novela picaresca en España*, cit., pág. 11.

las novelas.⁴⁸⁹ Por otra parte, y volviendo a apoyar, de algún modo, nuestra línea de investigación, la voluntad de escribir para posicionarse ideológicamente viene confirmada por los modelos directos en los cuales se inspiraron los autores; recordemos que planteamos la hipótesis de poder considerar la novela picaresca del Siglo de Oro como el último eslabón de una cadena que empezaría con los diálogos –con la clara evolución desde el diálogo platónico (filosófico) pasando por el ciceroniano (didáctico) hasta el lucianesco (más pedagógico y crítico)–, seguiría, después, con el *Viaje de Turquía*, dando un paso más en cuanto a sátira y crítica social; y terminaría con la picaresca. De hecho, Antonio Rey, una vez más, repara en la inconfundible similitud en cuanto a crítica entre ambas categorías literarias:

“Se trata, en definitiva, de un módulo estructural que permite y favorece la amplitud y la objetividad de la crítica, independientemente de que su carácter de sarta deshilvanada sea más bien prenovelesco. Por este motivo, en principio, se explican las íntimas conexiones entre las modalidades lucianescas y picarescas, ya que ambas se sintieron como esquemas narrativos de óptimo rendimiento satírico-crítico – no debemos olvidar que también prueba esta afinidad el hecho de que el *Asno de oro* sea el principal modelo constructivo del *Lazarillo de Tormes*–, no obstante la excelencia plenamente novelesca del género picaresco, cuando menos en sus inicios, una de las bases del nacimiento de la llamada novela moderna”.⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Comparte la idea Garrido Ardila, quien recientemente volvía a hacer hincapié en ello: “No se halla exenta la novela picaresca, y el *Lazarillo* en especial, de la ironía en el nivel intertextual, siendo paródica por inaugurar un nuevo género literario a partir del romance y de las formas folklóricas y el romance anteriores. En consecuencia, cuando decimos que la novela picaresca es irónica, satírica y paródica significamos que: 1) es burlona y da a entender lo contrario de lo que dice, por antifrástica; 2) arremete contra la sociedad y los valores de la misma, por satírica, y 3) ataca modelos literarios por paródica”. (*tesis cit.*, pág. 233.)

⁴⁹⁰ REY HAZAS, *Poética comprometida*, cit., pág. 19. Varios son los estudiosos que en apuntar, con más o menos énfasis, dicha presencia e importancia de la sátira en nuestro género; por ejemplo Valbuena Prat, quien afirmaba que “la picaresca, con Alemán especialmente y en más o menos grado en los demás noveladores, ofrece una sátira de los diversos tipos y estados sociales, los médicos, los escribanos, toda una abigarrada mezcla de altos y bajos, cuyos engaños y trapisondas se pintan con sangrienta burla.” (*La novela picaresca: Alemán y Espinel*, cit., pág. 134); o Pfandl, quien, no lo olvidemos, entre las tres categorías de picaresca que distinguía, a una la denominaba la “idealístico-satírica” (con el Guzmán y el Buscón en sus mejores representantes), donde los autores, al fin y al cabo, expresaban la desilusión de un pueblo que tenía alto concepto de sí mismo (*Historia de la literatura*, cit., pág. 301)

Ahora bien, aunque hayamos hecho menos hincapié en ello, este juego de críticas y sátiras suele ir de la mano de la ironía y la comicidad. Así lo piensa también, al menos, Antonio Prieto, quien relaciona, en el estudio mencionado, el uso de “facecias y dichos memorables” con la sátira.⁴⁹¹ Si bien es cierto que no todos los relatos llegan al mismo nivel de comicidad, no lo es menos que todas y cada una tiene entre sus líneas la posibilidad de arrancar al lector, si no una risa franca al menos sí una sonrisa. Y a pesar de que se trate de una cuestión algo más subjetiva, estamos convencidos de que aunque sea en menor grado que en el *Lazarillo* y el *Buscón* por ejemplo, todas tienen pinceladas humorísticas. Efecto logrado gracias, principalmente, a las numerosas desventuras y desgracias que les toca pasar a los protagonistas, pero también mediante las pullas, chistes y burlas que jalonan las pseudoautobiografías. Y sino, escuchemos a Simonde de Sismondi, quien acertadamente y en tempranas fechas (allá por los inicios del siglo XIX), consideraba la picaresca como un género esencialmente cómico:

“Il semble que la gravité, la dignité castillane ne permettent jamais de rire de tous ceux qui prétendent à la considération. Les romanciers espagnols choisissent leurs héros parmi ceux qui ont bu toute honte; et leur gaîté consiste à faire contraster tous les vices ignobles avec la réserve, et la dignité des manières nationales”.⁴⁹²

El modo de usar el lenguaje y la intertextualidad no son extraños al resultado logrado. Para limitarnos a un ejemplo veamos la valoración que hace Pedro M. Piñedo de la comicidad del *Lazarillo* de Luna (que podríamos extender a los demás títulos sin muchos problemas):

⁴⁹¹ PRIETO, *La prosa española, cit.*, pág. 106.

⁴⁹² SIMONDE DE SISMONDI, *De la literatura du Midi de l'Europe*, 4 Vols., Crapelet, Paris, 1813, pág. 291; véase también Edmond Cros (pág. 56). En cuanto a la susodicha reflexión, pues, no olvidemos, con la ayuda de Victoriano Roncero que en “la Edad Media tanto la Iglesia como el Estado, incapaces de contener la risa, deciden controlarla, produciéndose el desarrollo de la sátira y la parodia. Los ambientes cortesanos del siglo XV estimulan la percepción de la importancia de la risa, de cuya teoría recupera la memoria el Renacimiento”. No obstante, como suele pasar con nuestro polémico género, también hubo quien debatió esta idea de la supuesta comicidad típica de la picaresca, por ejemplo Parker, quien considera que no sería más que una semi-verdad (o incluso un cuarto de verdad; véase *Los pícaros en la literatura, cit.*, pág. 55, 56)

“Con el humor, Luna desenmascara la realidad insoportable de la España del XVII. Lo cómico aparece y se utiliza en el libro como subversión, denuncia y ataque, y el escritor crea una multifacética gama de situaciones satíricas revestidas de lograda comicidad”. 493

Y cobra este hecho bastante relevancia desde el momento en que se empieza a ver en él uno de los motivos claves del éxito del nuevo género; así lo afirma Asunción Rallo:

“Si los estudiosos de la primera mitad del siglo XX mantenían que el *Lazarillo* fue lectura de todos, aventureros y mercaderes, pajes y criados, ‘gente letrada y gente lega’, eclesiástico y seglares, hay que buscar como clave de su fama la lectura como libro de chistes, de facecias, como obra de burlas, recolección de situaciones risibles. Esto podría confirmarse – argumenta a continuación la estudiosa– en que son mucho más abundantes las referencias a pasajes del tratado primero, al *Lazarillo criado del ciego*”. 494

Por todo lo antedicho, nos parece legítimo reconocer la importancia de la sátira y de la comicidad a la hora de definir y caracterizar el género picaresco. Sirviéndose de los modelos dialógicos más orientados hacia esta búsqueda crítica del orden social establecido, desde el punto de vista ideológico que sea, los autores de novelas picarescas, todos, echan mano del componente satírico y cómico, recurriendo también, a menudo, a la ironía. A modo de conclusión, pues, nos serviremos de otro comentario de Asunción Rallo, aplicado al diálogo pero totalmente válida, por otro

⁴⁹³ PIÑEDO, Pedro M., *Lazarillo de Tormes*, Cátedra, Madrid, 2005, pág. 106.

⁴⁹⁴ RALLO, *Humanismo y Renacimiento*, cit., pág. 172. Al respecto véase también Maxime Chevalier –en el cual se basa, sin duda, Rallo para esta afirmación– pues dice: “Fue libro de todos, de la gente letrada y de la gente lega, de eclesiásticos y seglares, del pueblo bajo y de las personas de cuenta. Aventureros y merchants llevábanlo sin falta en la faltriquera, como en la mochila trajineros y soldados. Vérase en el tinelo de pajes y criados, no menos que en la recámara de los señores, en el estrado de las damas, como en el bufete de los letrados” (“La vida de «Lazarillo de Tormes»”, en *Clásicos Castellanos*, Núm., 25, Introducción, pág. 7, 8). En definitiva afirma en otra ocasión, para el público del momento se trataba antes que nada de una obra cómica, de burlas (véase, *Lectura y lectores*, cit., pág. 180); lo que equivale a decir, y le llevaba a concluir que nadie, excepto Cervantes, supo apreciar la genialidad de la obrita anónima que iba a inaugurar el género (lo cual seguramente sea así, en efecto; coincidimos con Chevalier en este aspecto).

lado, para nuestro propio género:

“A pesar de que en Platón existen ejemplos, fue Luciano el gran artífice del diálogo cómico con su finalidad de sátira social y de costumbres, con la utilización de personajes que funcionan, al igual que en la comedia [y al igual que en la picaresca quisiéramos añadir] como arquetipos psicológicos. Suele definirse como diálogo lucianesco aquel que combinando otros sistemas para penetrar la realidad (...) se encamina, en una perspectiva reformista, a satirizar, a criticar la sociedad y sus prejuicios morales, políticos, incluso literarios”.⁴⁹⁵

Además, y por último, escuchemos a Ana Vian, quien aborda la cuestión del uso de los refranes no solamente bajo el enfoque de la sátira sino también bajo el del realismo (siguiente punto de nuestra propuesta):

“Ninguno de los personajes se limita a una comicidad plana en lo lingüístico, enhebrando sólo refranes y frases proverbiales (...) es capaz de componer y referir cuentos burlescos y ejemplos paródicos. Los cuentos, frecuentes en los diálogos de tradición satírica y en especial lucianesca, se engastan con cierta asiduidad en sus conversaciones y alegatos, con lo que se suma a esta lista larga de autores medievales y sobre todo renacentistas que utilizan cuentecillos tradicionales, presentados en forma de sucedidos, como modo de autorización ‘realista’ de su escritura...”⁴⁹⁶

Por último, referente a esta cuestión de la comicidad como rasgo característico de la novela picaresca española conviene tener en cuenta, de la mano de Victoriano Roncero López –y su reciente *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*– su dimensión bufonesca. Por motivos de espacio y tiempo remitimos directamente al mismo, cuyo planteamiento e ideas reseñamos en la primera parte de este trabajo, para más detalle acerca de la evolución de la consideración y uso del humor y del elemento cómico a lo largo de los tiempos y hasta llegar a la época que nos ocupa; así como su trato poético. El especialista, pues, no deja lugar a dudas sobre la particular y comprometida manera de emplear el

⁴⁹⁵ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 11.

⁴⁹⁶ VIAN, *La codificación del habla*, cit., pág. 278.

humor en la picaresca, en particular en cuanto a Guzmán, Justina y Estebanillo (en orden de importancia), como pícaros-bufones.⁴⁹⁷

“Los autores de las novelas picarescas hacen uso en mayor o menor medida de la burla y de la risa como componente importante en la construcción ideológica de sus obras. El humor se convertiría, de esta manera, en un elemento unificador del género, aunque cada escritor lo utilizaría de diversas formas y con diferentes finalidades [como siempre pasa en la picaresca nos importa añadir, aplaudiendo la flexibilidad del estudioso], ahondando más en esa ausencia de una poética común que se ha presentado como característica de la picaresca”. (pág. 56)

Y es que el especialista asocia al componente humorístico y la carga ideológica que supuestamente conlleva –transmite incluso– la figura del bufón, pues no olvidemos que:

“Para el humanista de Róterdam, a través del humor, los locos y los bufones son los únicos autorizados en la corte para poder decir las verdades a los monarcas o a los nobles sin recibir por ellos ningún castigo; son los únicos que pueden burlarse de los grandes nobles sin miedo a sufrir las terribles consecuencias que podían acarrearles su atrevimiento a cualesquiera personas”.⁴⁹⁸

De este modo, según explica:

⁴⁹⁷ Dedicar un capítulo a cada uno de ellos, donde escruta las modalidades de la risa combinadas con la carga ideológica llevada implícita o explícitamente; véase *De bufones y pícaros*, cit., cap. 2: *El inicio de la risa picaresca: el «Lazarillo de Tormes»* (págs. 55-96); cap. 3: *La risa moralizante: el «Guzmán de Alfarache»* (págs. 97-144), cap. 4: *La risa aristocrático-bufonesca: la «Pícara Justina»* (págs. 145-184); y cap. 5: *La risa como humillación social: el «Buscón»* (págs. 185-242); y por último, como apogeo del concepto, cap. 6: *Estebanillo González: pícaro y bufón* (págs. 243-305)

⁴⁹⁸ Y añade: “De esta concepción, el bufón pasará a convertirse en en muchas ocasiones en consejero real, en la persona quien el rey confía para escuchar las verdades que otros consejeros no se atreven a decirle. En las cortes de Francia o de Inglaterra, o en el mismo Vaticano, contamos con numerosos ejemplos de bufones consejeros”. No obstante, a renglón seguido aporta un matiz que nos interesa especialmente: “Lo que separa a algunos de nuestros bufones del resto de los europeos es su interés por la escritura. En este siglo el bufón sufre una transformación muy significativa: «De correo y mensajero, el bufón se convierte con toda naturalidad en escritor, fingido o verdadero, de las más sabrosas cartas de nuevas de esa corte en la que se mueve con pasmosa libertad cerca de las personas reales...» (Bouza, 2001, pág. 185) [y concluye entonces] (...) cerramos el ciclo de los antecedentes bufonescos y carnavalescos de la risa picaresca, porque a partir de este momento, y estamos hablando de la década de 1550, irrumpe con fuerza en el panorama literario europeo la novela picaresca.

“Como vamos a ver, los autores de este nuevo género [la picaresca] aprovecharán los conceptos y muchos de los episodios de este tipo de humor, incorporándolos a sus propias obras. Con ello este tipo de humor ‘popular’ extenderá su vigencia en nuestras letras hasta la mitad del siglo XVII, concretamente hasta 1646 fecha de aparición en Amberes de la primera edición del *Estebanillo González*, obra en la que con claridad vuelven a confluir el bufón y el pícaro, o el pícaro y el bufón que tanto monta”.⁴⁹⁹

• *EL REALISMO*

Por fin, por lo que al realismo se refiere, sólo decir que ocurre algo similar a lo que ocurría con la sátira y la comicidad: nos parece incontestable y se manifiesta, en parte, mediante los mismos procedimientos (las anécdotas referidas en sí, el lenguaje y la intertextualidad), de hecho afirmaba Maxime Chevalier:

“Este realismo que late en las páginas de la novela picaresca, este realismo de segundo nivel, que constantemente remite a una verdad literaria oral, no sólo tuvo larga vida, sino que demostró perfecta eficacia”.⁵⁰⁰

Habla el especialista de segundo nivel ya que se trata de un realismo que surge desde las figuras de todos los personajillos, sacados de la vida cotidiana misma y de carácter tradicional y folklórico, que pululan en los relatos picarescos. A pesar de ello, sigue insistiendo el crítico en el cariz claramente real que les confiere estos a nuestros textos:

“(…) la tradición oral, base de tantas ficciones literarias en la España del Siglo de Oro, encierra constantemente cierta forma de verismo. No hay refrán, según advierte don Quijote, que no sea verdadero. ¿Acaso no cabe decir lo mismo del relato tradicional de carácter familiar? Este siempre refleja – deformándola, caricaturándola– la realidad del tiempo. Al

⁴⁹⁹ RONCERO, *De bufones y pícaros, cit.*, págs. 53, 54. Para más detalle remitimos tanto a la obra misma, como al prólogo de Ignacio Arellano (y las palabras preliminares) de este trabajo, donde reseña el planteamiento del estudioso.

⁵⁰⁰ CHEVALIER Maxime, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca, cit.*, pág. 344.

apelar a estos materiales, los novelistas vertieron automáticamente en sus obras una apreciable dosis de realidad. De la introducción masiva de los cuentos familiares en la literatura procede en gran parte el realismo –incuestionable hasta cierto punto– de la novela picaresca”.⁵⁰¹

Sin embargo, la cuantía de estos materiales folklóricos fue precisamente lo que llevó a otros críticos a negarle a nuestro género el punto de realismo que la atribuyen otros (entre los cuales nosotros). Para estos, elabora Darío Villanueva otro planteamiento que haría reposar el carácter real de un texto en el pacto comunicativo que lo ve desarrollarse. También compartimos, cómo no, esta teoría, y más en este caso nuestro, donde la configuración narrativa misma de los textos, es decir el marco dialogístico que abarca los relatos en primera persona, contribuye mucho, efectivamente, a la verosimilitud. Veamos, pues, el planteamiento del estudioso; empieza por decir (tratándose del *Lazarillo*):

“Contradijo para ello la tesis de Marcel Bataillon y Ángel González Palencia, que a fuerza de descubrir reiteradas fuentes folclóricas en los distintos episodios de la novelita, se habían visto obligados a negar su posible realismo”.⁵⁰²

Y está claro, no es sólo en los contenidos en sí, considerados de manera aislada, donde conviene buscar el realismo de la novela anónima. A cambio sí nos parece muy logrado el efecto de realismo literario gracias a y mediante la situación narrativa de raigambre dialogística que venimos evidenciando desde el principio. Lo que logra este efecto es que el autor de rienda suelta a su narrador frente a su interlocutor (o interlocutores), estableciendo éstos un pacto de comunicación. El crítico, especialista en el tema del realismo en la literatura, comenta entonces: “(...) llegábamos a plantear este hecho básico de toda literatura realista como resultado de la *cooperación activa del lector*” (el subrayado es nuestro). A renglón

⁵⁰¹ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca*, cit., pág. 345.

⁵⁰² VILLANUEVA, *Teorías del realismo literario*, cit., pág. 150.

seguido ilustra su reflexión con el ejemplo de una obra ⁵⁰³, acerca de la cual explica: “lejos de ir dedicada a la generalidad de sus posibles lectores, se circunscribía, como reza su encabezamiento, ‘A *mis contemporáneos de Santander que aún vivan*’ –y concluye, pues– “El novelista está confesando implícitamente que ha modelado el universo interno de *Sutileza* de acuerdo con una visión del mundo y de la sociedad –(...)– ya periclitado”. (pág. 130). Circunstancia que nos recuerda llamativamente al modelo narrativo de la picaresca, siglos anterior. Lo que nos permite considerar a los textos de la serie ‘realistas’ es el hecho de que su realismo resida en el montaje, en la trama misma de la situación comunicativa de raigambre dialogística. Antonio Rey Hazas, en la misma línea, declaraba (acerca del *Coloquio de los perros*, considerado con respecto a la picaresca):

“De esa barroca manera (...), el genial novelista [Cervantes] está demostrando que la verosimilitud literaria depende íntegramente de las normas internas de la propia obra de arte, y no de su comparación con la realidad externa al texto...”⁵⁰⁴

Por su parte, y limitando su apreciación al caso concreto del *Lazarillo*, declaraba Francisco Rico que:

“la ilusión de estar ante una realidad cabal, sin mediaciones de ninguna clase, nunca –nunca– se había dado en los términos rotundos del *Lazarillo*. En teoría, el *Lazarillo* no narra una historia real: es una historia real, el acto lingüístico real de un individuo real, que a veces dice la verdad y a veces miente”.⁵⁰⁵

y usa refranes en su discurso, y motivos folklóricos consabidos de todos, y adapta el lenguaje a la historia que está contando para volverla más impactante, divertida, satírica, etc. Asunción Rallo, por otro lado, también apuntaba, acertadamente, que “la verdad del diálogo reposa

⁵⁰³ PEREDA de José María, *Sotileza*, 1885. Edición de Enrique Morales.

⁵⁰⁴ REY HAZAS Antonio, “Género y estructura de «El coloquio de los perros», o cómo se hace una novela”, en *Deslindes de la novela picaresca*, cit., págs. 377-405; pág. 400.

⁵⁰⁵ RICO, Francisco, *Problemas del «Lazarillo»*, Cátedra, Madrid, 1988, pág. 159.

sobre su pretendida experiencia: lo que narra lo ha vivido...”⁵⁰⁶, apreciación que, sin duda, podemos aplicar también a los relatos en primera persona de los protagonistas-narradores de nuestras novelas picarescas.

Lógicamente, no procederemos a la ilustración del fenómeno mediante la confrontación con las novelas puesto que ya quedó demostrada la construcción de tipo dialogística de todos los títulos, así como la inconfundible presencia de los cuentos tradicionales y refranes, y que el realismo que se desprende de nuestros relatos pseudoautobiográficos es fruto directo de estos dos elementos, fundamentalmente.

En resumidas cuentas, pues, y en boca de Javier Gómez:

“El concierto polifónico de imágenes del hombre y del mundo, la dificultad de distinguir la verdad y la heterogeneidad de las prácticas sociales y culturales dejan su huella performativa tanto en el universo referencial de la ficción como en la multiplicidad de registros representativos, así como en un hibridismo formal que reinventa los géneros de la ficción renacentista para que el conocimiento consiga dar forma a sus representaciones”.⁵⁰⁷

Forma y fondo se unen, una vez más, para lograr el claro efecto de realismo literario que transmite la lectura de las novelas picarescas en su conjunto. De hecho, y sin entrar en el debate, no por nada se ha solido ver nuestro género como muy cercano al del costumbrismo.⁵⁰⁸ De hecho,

⁵⁰⁶ RALLO, *La escritura dialéctica, cit.*, pág. 121. En este sentido además, conviene señalar que no sólo influye la configuración de tipo dialogística, sino que también lo hace la primera persona autobiográfica; lo comentaba y dejaba bien claro Maxime Chevalier: “De esta manera, la forma autobiografista y testifical que se descubre al filo del medio siglo, adquiere una explicación plausible: está puesta al servicio del ideal verista que profesan los escritores empeñados en buscar fórmulas nuevas para contar; si halló el ya descrito modelo epistolar es porque, previamente, se había propuesto ser verdadero y mantenerse ‘cerca de natura’. Y porque, de modo absoluto, acataba el dogma vigente de que, referida a la persona que habla, «aun la misma mentira es tenida por verdad»”. (*Cuentos tradicionales, cit.*, pág. 57) Eso es así, indudablemente.

⁵⁰⁷ GÓMEZ-MONTERO, *Celestina, Lozana, Lázaro, cit.*, pág. 300.

⁵⁰⁸ En este orden de ideas, Chandler comentaba: “Tratóse en un principio en contrastar unos tipos ideales con otros; ahora se perseguía el poner enfrente lo visiblemente real con lo fantástico. Estudiar la vida actual llegó á ser de esta suerte su objetivo, la observación, su método y lo más saliente de la vida ordinaria su asunto, como antes de la la experiencia

recordemos a la sazón, que una de los tres ‘tipos’ de picaresca que distinguía Pfandl, una de ellas la denominaba “cuadro de costumbres de matiz picaresco” que se traducía en una “forma novelesco-descriptiva”, donde más que sátira y picardía se ofrece al lector una “descripción colorista del ambiente que se convierte en forma de transición entre diferentes clases de novelas...”, (*Historia de la literatura, cit.*, pág. 302); eso es, básicamente, la transición “al simple cuadro de costumbres y a la novela social (pág. 313) –especialmente con Castillo Solórzano, añade– cuyas obras describe el crítico como “más divertidas y más ricas en información costumbrista”, así las cosas, con él se daría el primer paso dentro del “género de los cuadros de costumbres picarescos”. (*Historia de la literatura, cit.*, págs. 315, 316)⁵⁰⁹

A modo de conclusión, acerca tanto del realismo en sí como de los agentes que lo vuelven palpable y característico, nos valdremos de una interesante y sobre todo completa reflexión de Alberto del Monte al respecto:

“El realismo del *Lazarillo de Tormes* y, en general, el de la novela picaresca, es uno de los más inveterados tópicos de la filología hispanística. Este pretendido realismo del género picaresco, al que se ha dado con demasiada liberalidad un valor documental, ha inducido a realizar numerosas reconstrucciones de la vida, de la sociedad y de las costumbres del Siglo de Oro español a base de datos tomados de novelas y relatos. Sin embargo, negar tal realismo aduciendo la incongruencia de algunas acciones y de algunos pasajes, como ha hecho González Palencia, tropieza pronto

imaginaria había sido la materia de sus tipos. Sones discordes, olores acres, todo cuanto era áspero para el tacto y fuerte para la vista, sedujo á sus autores. (...) De esta suerte era la novela picaresca groseramente real y ordinaria; es más acusaba poderosamente y de todas las maneras, los elementos más ínfimos de la realidad” (*La novela picaresca en España, cit.*, pág. 10).

⁵⁰⁹ En la misma línea, recordemos, por ejemplo, a Valbuena Prat, quien también opinaba que Castillo Solórzano era muy bueno en novela costumbrista y, por ende afirmaba que con el se “suaviza la novela picaresca”. (*La evolución de la picaresca, cit.*, pág. 166); o a Zamora, quien también llegó a evocar esta paulatina mezcla del costumbrismo con la picaresca, esencialmente “en los últimos latidos” de nuestro género (es decir, en particular con la novela de Francisco Santos, *Periquillo el de la gallineras*, (*¿Qué es la novela picaresca?, cit.*, pág. 27). Más recientemente, Teijeiro Fuentes, a su vez, apuntaba: “Finalmente, la Novela Picaresca degenera en relatos costumbristas que atienden más a la revisión de sucesos históricos o cotidianos que al caso autobiográfico de un individuo despreciable o despreciado” (*La novela picaresca en los orígenes de la novela moderna, cit.*, pág. 283).

con la objeción de que el arte realista no es una mera representación de la realidad, sino una fusión de los fundamentales temas reales con marginales temas fantásticos. De hecho, la idea de una literatura realista como representación de una realidad bronca, dolorosa y polémica es una idealización, en sentido negativo, de la realidad. No existe, en verdad, un arte realista, sino únicamente una poética realista y una retórica realista. (...) En estos siglos, efectivamente, predominaba, variada por diversos preceptistas, la poética clasicista de la *mimesis*, de la imitación de la realidad, cuya condición no era lo verdadero, sino lo verosímil: no una crónica según la realidad, sino invención de una fábula que no contrastase con las leyes de la realidad y que, aunque no lo era, habría podido ser la realidad”.⁵¹⁰

⁵¹⁰ MONTE del, *Itinerario*, cit., págs. 32, 33. Sin embargo, conviene volver a insistir en un hecho que comentamos al principio de este trabajo: la gran diversidad de posturas que propicia esta cuestión del realismo. Para completar el panorama, pues, remitimos –sin ánimo de agotar la lista– como ejemplos a favor a Lázaro Carreter donde recuerda que la importancia que podía haber adquirido las ideas de veracidad y verosimilitud (“En los círculos erasmianos en doctrina y lucianescos en gusto, la exigencia de verdad fue igualmente plena”. («*Lazarillo de Tormes en la picaresca*», cit., pág. 54; véase págs. 50-60); y a Bataillon (“La forme autobiographique est à elle seule facteur de vérisme” (*Le roman picaresque*, cit., pág. 60); como ejemplos en contra a Valbuena Prat, quien considera que en realidad “el novelista picaresco deforma la realidad, abulta los defectos y achaques, hace oblongas las figuras, ofrece una determinada visión de las cosas, tal como puede juzgarse desde el punto de vista de los protagonistas mismos. Por eso su mundo es más satírico que realista, más caricatura que retrato” (*La novela picaresca: Alemán y Espinel*, cit., pág. 133), o Azorín, que se aplica a demostrar, en el *Lazarillo* concretamente, los atentados contra la verosimilitud; o Dámaso Alonso, quien a su vez, usa el *Buscón* para demostrar que no toda novela picaresca es realista (Ynduráin también, de hecho, niega el carácter realista de la obra de Quevedo: “Como en tantas otras obras españolas, en el *Buscón* el reflejo de la realidad histórica es mínimo, se reduce a detalles, alusiones y vagas referencias; en último término los hechos históricos de valor general quedan reducidos en nuestra obra a la categoría de anécdotas. La vida de Pablos no se construye en relación directa y explícita con su época...” (pág. 59). Por fin, como era de esperar, existen también posturas a ‘medio camino’, digamos, que prefieren enfocar la problemática según enfoques diferentes y matizar sus afirmaciones; este es el caso, entre otros, de Rico, quien considera legítimo considerar al *Lazarillo* y al *Guzmán* novelas realistas pero que subraya cómo después, esencialmente a partir de *Buscón* se percibe cierta decaída: “Los logros sucesivos del *Lazarillo* y del *Guzmán*, en el texto que ofrecen y en el contexto que hacen posible, marcan así una trayectoria cuyo sentido es análogo al proceso de gestación de la novela realista clásica (...). No sorprenderá, con todo, que el ejemplo de los dos grandes narradores españoles no bastara para llevar a la picaresca posterior por el mismo camino. El cotejo hace evidente que después de 1604 la picaresca, como conjunto, no mantuvo la orientación que constituye la gloria de los pioneros del género. Ciertamente que no le faltaron rasgos convergentes con la novela realista, pero fueron menores, anecdóticos (tipos, episodios o ambientes, por ejemplo), nunca engarzados en una estructura narrativa meditada con el primor del *Lazarillo* y del *Guzmán*, y sobre todo ajenos siempre al ideal de verosimilitud que había inspirado a uno y a otro”. (págs. 175,176) –añade además: “Es un hecho, en efecto, que la novela ha querido jugar el equívoco no sólo de que sus contenidos son idénticos a los contenidos de la realidad, sino que además se nos comunican del mismo modo”. (pág. 180)–; o de Zamora, pues dice:“(…) todo esto, no debe ser tomado al pie de la letra, como documento histórico fehaciente, indiscutible y oportuno para explicar todo lo que sea necesario. (...) No, la novela picaresca no es eso; se ha venido olvidando

demasiado frecuentemente que la *novela picaresca* es ante todo *novela*, es decir recreación artística, voluntaria selección y parcelación de una realidad.” De hecho, como él bien puntualiza: “Aviados estaríamos los españoles si nuestra realidad hubiera sido exclusivamente lo que refleja *El Buscón*, lo menos real que se puede pensar”. (¿*Qué es la novela picaresca?*, *cit.*, págs. 2, 3). En la misma dirección apunta el hispanista francés Edmond Cros al declarar –con no poca razón–: “Comment ne pas noter (...) que s’efforcer de retrouver dans de telles descriptions le reflet fidèle d’une société donnée à une époque déterminée est une tentative vouée à l’échec? Voilà pourquoi il nous faut, croyons-nous, renoncer à parler de l’*idéalisme* de la littérature héroïque ou du *réalisme* de la picaresque, critères que nous n’avons longtemps retenus que parce que nous sommes tombés dans les pièges qui nous étaient tendus. Ces notions en effet nous entraînent à l’identifier nos *impressions* aux perceptions supposées de ceux qui ont cherché à les éveiller en nous et il est constant cependant que de tels mouvements ne traduisent que les reflets de la sensibilité que l’auteur nous prête». (*Protée et le gueux*, *cit.*, pág. 278). En fin, concluyamos con la original propuesta de Herrero García, que, después de todo, pone a todos de acuerdo sentenciando: “¿Es realista esta forma de arte, o es idealista? Lo uno y lo otro. Realismo y idealismo, ambas cosas en un grado eminente, y ambas en yuxtaposición inmediata, al mismo tiempo que refractaria. La norma ética y la infracción moral en constante alternancia, sin un momento de transacción ni de armisticio” (*Ascética y picaresca*, *cit.*, pág. 142).

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

Mediante este trabajo esperamos haber podido remediar satisfactoriamente la compliacada situación del género más emblemático de la literatura española del Siglo de Oro: la novela picaresca.

Recordamos que la picaresca, efectivamente, a pesar de haber suscitado siempre el interés de numerosísimos críticos y expertos, y, a pesar de los incontables estudios que ha podido inspirar a lo largo de las décadas y siglos, resulta ser un género extremadamente escurridizo que hoy en día sigue (¿seguía?) careciendo de una poética definitoria concluyente.

Ante semejante panorama, procedíamos a la presentación resumida de los planteamientos críticos más importantes e influyentes entre los estudiosos (y curiosos) del tema a lo largo de las décadas (finales del siglo XIX-principios del XXI); los cuales, en líneas generales, se pueden categorizar en tres grandes corrientes, diferenciadas por los distintos rumbos que siguieron, en un momento dado, a la hora de considerar las novelas que formaban parte, supuestamente, del género que nos ocupa. La primera, la constituyen propuestas de orientación ‘semántica’, en las cuales se pone el acento, esencialmente, en los temas de contenidos y siempre en relación con el contexto socio-histórico; en un segundo momento, consideramos otra rama más ‘estructuralista’, que centraba su atención en la forma y estructura estilística de las producciones literarias; y por fin, reseñamos otros acercamientos de tendencia mucho más ‘eclectica’ que, en un acertado afán de mejora y superación, se propusieron considerar ambos campos (fondo y forma): estos últimos, de hecho, alcanzaron conclusiones bastante más satisfactorias aunque todavía con demasiadas lagunas. Así pues, además de recopilar las ideas más relevantes y que mayor trascendencia tuvieron para el estudio y entendimiento del género picaresco español (para debatir, en general,

pero también para aprovecharlas), tratamos, en definitiva, de dejar patente la confusión e indeterminación que reina alrededor de la definición objetiva y operante del género picaresco. Señalamos entonces que, a pesar de la evolución y mejora de los acercamientos críticos con el paso del tiempo (nos referimos al primer paso de las tendencias semánticas a las más bien formalistas, hasta la esperada combinación de las dos formas de proceder: fijar su atención tanto en la forma como en el fondo, para intentar remediar tanta rigidez y volver las propuestas menos restrictivas y excluyentes), hoy en día, el género picaresco sigue careciendo de una poética adecuada y abarcadora. Esperamos que, al finalizar la primera parte de este estudio, haya quedado clara la confusa situación del género en el ámbito de la crítica literaria española, ya que aún siendo uno de los géneros –por no decir el género– más importante de la cultura española del Siglo de Oro, sigue sin disfrutar de una poética satisfactoria capaz de cifrar sus características más elementales. Es más, porque esta serie, tan importante en el panorama literario, hasta carece de una lista definida y cerrada de integrantes; hoy por hoy, cada uno decide, en función de los rasgos que cada uno quiere considerar esenciales, que obras forman parte del género y cuales no.

Así las cosas, la sensación que nos suscitó semejante situación fue la de cierta falta de objetividad empírica en los distintos acercamientos hasta ahora llevados a cabo. Es decir, no pudimos aplacar el sentimiento de que tantísimas propuestas, dispares y no, solían ser fruto de conjeturas –en algunos casos acertadas– esencialmente guiadas por la subjetividad. Es como si, ante la dificultad de cifrar la esencia del género, se hubiera acabado recurriendo a la imaginación; y el afán, creemos, de llegar a propuestas aparentemente cerradas y completas llevó muchas veces a generalizaciones pocos afortunadas (en nuestra humilde opinión y dependiendo de cada caso).

Este sentimiento, decíamos, fue el detonante de nuestro propio planteamiento y fue, sobre todo, determinante en la elección del enfoque para abordar el tema. Un cambio radical parecía imponerse. Era necesario ceñirse más a la realidad objetiva que ofrecían los textos; ellos encierran las respuestas, ellos son nuestras mejores y más fiables pistas

para alcanzar la esencia del conjunto. Ya no se trata de especular con características en función del contexto socio-político y social —aunque sin duda ninguna resulta fundamental tenerlo en cuenta—, o acerca del autor o de cualquier otro parámetro, puesto que todas estas consideraciones alejan nuestra atención de las novelas mismas. Se trata, en cambio, de escrutarlas detenidamente y con lupa, esforzándonos sobre todo en hacer abstracción de todo lo dicho anteriormente. Este, y no otro, debe ser el punto de partida de nuestra búsqueda.

Si bien antes de eso, nos pareció que primero nos correspondía intentar demostrar por qué habíamos llegado a esta primera conclusión: esto es, evidenciar el hecho de que algunos de los rasgos propuestos y mayoritariamente aceptados como definitorios de la serie a lo largo de la historia de la literatura no acaban de dibujar una descripción del todo conveniente del género picaresco. Por tanto, y antes de lanzarnos a proponer nada nuevo, empezamos por poner de relieve, objetivamente, que cuatro famosísimos puntos propuestos por Lázaro y generalmente reconocidos y admitidos, no acababan de cuadrar para con las novelas mismas (todas). ¿Cómo? Mediante una confrontación entre textos y ‘supuestos rasgos’. El resultado fue revelador: no solamente pudimos invalidar los elementos considerados característicos durante demasiado tiempo aunque sin demasiado fundamento en cuanto al conjunto se refiere, sino que, además, se confirmaron nuestras sospechas de una falta de estricta objetividad. Falta de objetividad o afán incontrolado de generalización, llevaron a los críticos a extender sus conclusiones, acertadas con respecto a determinadas obras, pero desenfocadas con respecto al conjunto de la serie.

Entonces, pues, en un primer momento, nos consideramos con derecho a discutir, y hasta invalidar, tres de los rasgos comúnmente aceptados: el origen vil como elemento de determinismo social, el servicio a varios amos como elemento propicio para el repaso crítico de la sociedad coetánea, y la estructuración de los textos en función de un ‘caso’ final, expresión de una situación presente de deshonor del pícaro-narrador, que a la vez serviría como justificación del relato autobiográfico. Este último, el relato en primera persona, resultó ser, por

otra parte, el único rasgo que sí se cumple en todas y cada una de las novelas que consideramos. Por consiguiente, es también el único que mantenemos y reafirmamos como rasgo efectivamente característico y realmente esencial para la identificación del género.

En cuanto a los otros tres, disponemos de las siguientes cifras: el origen vil sólo se cumple en parte, en nueve de las catorce novelas del *corpus* (seis de manera clara e incontestable, como Guzmán, Pablos o Justina, y algunos casos que podríamos calificar de intermediarios, son los que sin tener un abolengo tan abyecto como estos tres últimos tampoco pueden enorgullecerse de su genealogía). Pero, por otra parte, también contamos con protagonistas que presumen incluso de ser hidalgos; humildes y pobres, sí, pero honrados, como Marcos, Alonso o Andrés. Por consiguiente, en nuestra opinión ésta supuesta característica esencial no tiene fundamento ni debe de ser tenida como tal.

En el caso del servicio a varios amos, contando con las salvedades que impone, irremediablemente, la existencia de la rama femenina de la picaresca, tampoco se cumplía de manera satisfactoria en todos los casos (las cifras hablan también por sí mismas, con siete novelas entre catorce, pero con variaciones importantes en el trato de los distintos pícaros con sus respectivos amos, desde Lazarillo o Guzmán que se valen de todo tipo de artimañas para engañar a sus malvados amos, a la relación de casi amistad que podía llegar a unir a Alonso con algunos de los suyos, por ejemplo).

Por fin, en cuanto al ‘caso’ final, podemos considerar que fue el ejemplo más claro de la inconsistencia de algunas propuestas aceptadas injustificadamente. Ya que si bien es cierto que fue loable y logrado recurso en los dos títulos que inauguraron el género picaresco, también lo es que no vuelve a repetirse posteriormente. Ninguno de los autores que hicieron incursión en él volvió a estructurar su relato en función de éste (ya dijimos en su momento que por no entender, no querer o no saber). Por eso, pues, fue por lo que nació este sentimiento de que el haberse dejado llevar por demasiada subjetividad acabó siendo pernicioso para la búsqueda de la esencia picaresca. Hubo una indiscutible tendencia ya sea a la generalización, ya sea a cierta imposición de etiquetas tan inflexibles

como inoperantes, que condujeron a una inevitable reducción del número de integrantes y generaron la aparición de todo tipo de subcategorías dentro del género (seudopicaresca, gusto picaresca, picaresca declinante, tardía, de epígonos, ... son algunas de ellas). En definitiva, cualquier propuesta que resulta de la observación de uno, dos o tres títulos sólo (la gran mayoría de las veces del *Lazarillo* y del *Guzmán*) desembocaría en planteamientos erróneos.

Dos consecuencias se nos impusieron tras este primer paso: primero, que sólo nos quedaba un elemento característico válido (la seudoautobiografía); segundo, la necesidad de cambiar el método de inducción. El observar detenidamente los textos mismos es la única clave para llegar a cifrar la poética esencial de la picaresca. Además, y por otra parte, la lectura atenta de las novelas del *corpus* destinada a validar o no dichos rasgos nos permitió, como era de esperar, vislumbrar alguna que otra constante entre los diferentes integrantes de la serie. Lo cual, aparte de irnos dando pistas e ideas nuevas, no dejaba de confirmar la eficacia de ceñirse a una mera observación metodológica y objetiva de los textos. Insistimos, pues, en que sólo de estos mismos se pueden sacar las características más idóneas para definir el género.

Y retomamos la lectura y nos volvemos a zambullir en ellos en busca de elementos recurrentes y efectivamente comunes a cada título, primero, y realmente caracterizadores de los mismos, segundo. Tampoco fue decepcionante, antes al contrario, ya que resultaron ser varios y operantes todos. Cómo era lógico, a nuestro entender, tomamos como punto de partida lo único ya determinado, indiscutible y funcional que teníamos: el relato en primera persona. No obstante, enseguida nos percatamos de la necesidad de abrirnos de miras para llegar a abarcar la técnica narrativa en toda su amplitud. Esto es, aprehender las seudoautobiografías no de manera aislada sino en conjunto dentro del marco dialogístico que las contiene y determina. En efecto, pronto nos dimos cuenta de que la particular configuración de nuestros textos nacía directamente de unas situaciones narrativas peculiares. Así, empezamos a observar la particularidad de las novelas picarescas, originada en la configuración comunicativa de raigambre dialogística. Hecho éste,

conviene dejarlo claro desde un principio, tan constante como determinante. De allí, y en un segundo momento, surgió el planteamiento de observar la novela picaresca a la luz del diálogo; y resulta ser, a nuestro parecer, un enfoque tan legítimo como fructífero.

Legítimo porque, objetivamente comprobado y demostrado, no escapa a la regla ningún título; cada uno de los componentes cuenta con una trabazón narrativa de carácter dialogado, anterior al propio discurso autobiográfico, siendo incluso algunas novelas-diálogos –en el sentido estricto de la palabra (pongamos al *Alonso, mozo de muchos amos* como ejemplo más claro)– entre el narrador-protagonista y un interlocutor (o varios) presente y determinado. Y legítimo, decíamos también, porque bajo esta perspectiva se fueron descubriendo rasgos estilísticos perfectamente capaces de caracterizar a la serie en su conjunto.

En efecto, comprobamos como el observar la picaresca a la luz del diálogo resulta sumamente eficiente para percibir y evidenciar recursos y técnicas que acaban siendo características definitorias del género. De hecho, la correlación entre estos dos tipos de manifestaciones literarias ha sido subrayada por diferentes expertos a lo largo de la historia de la crítica literaria. Por eso entre las distintas fuentes que se atribuyeron a nuestro género figuran destacadamente los diálogos de Luciano, por ejemplo, o el *Viaje de Turquía*. Recordemos algunas consideraciones al respecto:

“Si bien es cierta la nítida percepción genérica de la picaresca, no es menos veraz que, en ocasiones, ésta se confunde con otra peculiar forma narrativa de la época; me refiero a los diálogos y relatos de corte lucianesco, como *El Cróton*, el *Diálogo de las transformaciones* o *El Asno de oro*. La interferencia o, lo que es lo mismo, la interpretación de esta modalidad narrativa como afín a la picaresca, surge ya inmediatamente después de la aparición del *Lazarillo*, con ocasión de su primera continuación...”⁵¹¹

o, encontramos también afirmaciones como la que sigue:

⁵¹¹ REY HAZAS, *Poética comprometida*, cit., pág. 19.

“Cuando al leer las primeras obras de Quevedo se percibe casi inherente su tono satírico y burlón, su agresiva parodia del mundo en torno, y su denuncia moralizante de vicios, nadie duda que, a pesar de su innegable originalidad, su literatura se vincula a una larga tradición satírica conocida y que sus recursos remiten a textos y autores anteriores [como *El Cróton*, objeto del estudio].”⁵¹²

Y es que las principales características estilísticas y semánticas de la picaresca emanan, de algún modo y en un principio al menos, del corte dialógico de los textos. Este es, indudablemente, el caso de parámetros como el marcado carácter oral de los textos, así como la heterología que en cierto modo lleva parejo; pero también la importancia de la intertextualidad y paremias varias, y por último, la del compromiso ideológico de los autores, que encuentran en este patrón narrativo un soporte eficaz para poder opinar sobre determinadas problemáticas y transmitir su postura y mensaje al respecto; puesto que:

“La prosa del siglo XVI tiene en el diálogo el género más característico. Su amplitud formal, de herencia clásica y significado humanista, lo convierte en cauce ideal para la especulación de las más variadas materias, así como, por sus componentes didácticos, en el más adecuado para la comunicación formativa. (...) el diálogo aúna erudición y experiencia, de manera que se constituye en tratado para *formar* más que para *informar* expertos”.⁵¹³

Como quedó demostrado en la tercera parte de este estudio, todos nuestros integrantes se caracterizan por estos últimos rasgos que, aunque ahora propios y originales, tuvieron su origen en el género dialogado.

El primero de ellos, el carácter oral de los discursos. Como procuramos evidenciar, la manera de escribir de los autores de aquellos tiempos estaba fuertemente condicionada por la recepción de sus textos: esto es por el hecho de que entonces todavía se practicaba con frecuencia la lectura pública y en voz alta de la literatura. Aquella oralidad, desde ese momento, se manifestaba mediante todo tipo de recursos destinados a la mejor escucha de lo escrito, al importante uso de los deícticos y

⁵¹² RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 129.

⁵¹³ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., págs. 9, 10.

también al de la germanía, a la cual volveremos a renglón seguido y que contribuyó a realzar el carácter oral de los textos. En el mismo orden de ideas comentaba M^a Jesús Redondo:

“El uso puramente comunicativo para el que se creó, el uso de la lengua popular y de los registros coloquiales, permiten ver que la esencia de la germanía es la oralidad”.⁵¹⁴

Además, y por último, este carácter oral, en este caso nuestro en concreto, se ve, lógicamente, acentuado por tratarse de diálogos o de relatos pseudoautobiográficos trabados desde una situación narrativa de tipo dialogística.

La siguiente característica relevante, relacionada con esta primera, tiene que ver con la destacada variedad de registros lingüísticos que ofrecen las novelas picarescas. En efecto, este rasgo, que llamamos heterología (recordando así la terminología de Bajtín, estudioso interesado en el concepto del dialogismo en la literatura), llega a ser uno de los más diferenciadores del género. Además, cabe recordar que si no se desvincula en absoluto de la oralidad manifiesta de los textos, tampoco lo hace con respecto a la construcción dialogada de los mismos; es decir que:

“Confluencia entre lenguaje hablado y lenguaje escrito (doble vertiente que a veces se problematiza, como en el *Diálogo de la lengua*), entre lenguaje especulativo y lenguaje didáctico-doctrinal, genera un proceso donde la comunicación lingüística se ve trascendida por el marco que la permite y la sostiene, por los personajes que la significan, y por la intención demostrativa de convencer”.⁵¹⁵

Ahora bien, según vimos, entre los distintos registros (ínfimo, medio o elevado) y todas las marcas lingüísticas particulares registradas (lenguaje culto, lenguaje coloquial, uso de regionalismos, etc.), una, cobraba especial relevancia e interés: la germanía.

⁵¹⁴ REDONDO RODRÍGUEZ M^a Jesús, *El léxico de Germanía en los diccionarios de los siglos de oro y en el “A new Spanish and english dictionary” de John Stevens*, CSIC (Instituto de la Lengua Española), Biblioteca Cervantes Virtual, pág. 576.

⁵¹⁵ RALLO, *La escritura dialéctica*, cit., pág. 16.

En efecto, siendo la materia de estas novelas la descripción, en primera persona de la vida marginal de unos protagonistas poco relevantes (poco heroicos podríamos decir), la utilización del lenguaje germanesco, del lenguaje usado por la gente del hampa o en todo caso en relación con este mundo, fue cobrando especial fuerza. De hecho, M^a Jesús Redondo afirma que:

“Ciertamente es que ese mundo bohemio que vivía al límite de sus posibilidades ejercía una atracción especial sobre el observador que, aunque no quería sufrir sus desatinos, sí disfrutaba de la lectura de sus fechorías en la literatura de la época. De este modo, el habla coloquial con el que estos taimados bribones se comunicaban y con el que despistaban a sus perseguidores quedó registrada en la más universal y genuina de nuestras literaturas: la picaresca.”⁵¹⁶

y añade más adelante:

“Dentro del léxico empleado por este colectivo destacan las voces generalizadas de la germanía (con sus cambios y creaciones acumulativas) y las creaciones ocasionales, mayoritariamente literarias, que apenas dejaron huella. Las primeras dieron lugar a la tradición germanesca, mientras que las segundas fueron pasajeras, incluso a pesar de la fama y renombre del autor que las usaba. Pese a todo, durante toda su existencia, la germanía mantuvo unos rasgos lingüísticos comunes, entre los que destacan sobremanera los que afectan al nivel léxico: la relexicalización continua, los desajustes y reajustes semánticos, las distorsiones fónicas y morfológicas, la mezcla de registros y la creatividad. Por ejemplo, el estudio del fenómeno del desplazamiento semántico y de la creación léxica es enormemente rico, y su testimonio puede rastrearse incluso en las distintas manifestaciones lexicográficas de la época”. (pág. 576)

Por otra parte, por no dejar de enlazar, como siempre, los rasgos estructurales con los resultados semánticos y los fines ideológicos, quisiéramos cerrar esta cuestión de la germanía con una observación de Hernández Alonso, otro gran especialista del lenguaje germanesco:

“La germanía es un conjunto documental imprescindible para conocer la lengua de los estratos más bajos de la sociedad de los siglos XVI y XVII (y parte de finales del XV), con un

⁵¹⁶ REDONDO RODRÍGUEZ, *El léxico de Germanía cit.*, pág. 575.

extraordinario valor documental y testimonial que nos muestra la intrahistoria de aquella España, la de los grupos marginales. Asimismo, es una de las fuentes más ricas en la renovación y creación del léxico de nuestra lengua”.⁵¹⁷

Otro de los elementos estilísticos destacados en la novela picaresca es el uso, el amplio uso, de la intertextualidad y de paremias de toda índole. Como vimos en su momento, este fenómeno se materializa en la presencia (abundante en la mayoría de los casos) tanto de citas eruditas clásicas, sacadas muchas veces de la Antigüedad o de la mitología, como de otras de carácter más bien religioso, citas bíblicas, etc. o incluso de alusiones a obras y escritores más contemporáneos – de hecho, pocas son las novelas donde no se menciona, de alguna manera, a otro relato picaresco; la intertextualidad entre textos perteneciente al propio género, es bastante recurrente—. Además, hemos querido comprobar, con la ayuda de Maxime Chevalier sobre todo, la indiscutible influencia de las fuentes folklóricas que nutren los relatos picarescos, así como el amplio uso de refranes –ya sean plasmados en los textos tal cual, en calidad de refranes citados, ya sean adaptados y reutilizados por los autores de manera relativamente transparente según los casos—.

Por lo que a la primera categoría se refiere, la de las citas clásicas de autores griegos o latinos, conviene analizar su función dentro del contexto correspondiente. Para eso, nos serviremos de las apreciaciones de Asunción Rallo, quien se propuso explorar las ideologías del humanismo y del Renacimiento y, en concreto, los lazos existentes entre aquellas épocas. Para resumir, escuchémosla:

“Lo que realmente diferencia al Renacimiento de la Edad Media es, pues, el distanciamiento con que se considera a la Antigüedad, lo que implica el reconocimiento de un pasado distinto y separado cronológicamente. Sin esta perspectiva no podía surgir el deseo de recuperar ni la afición por conservar las huellas de este otro tiempo... (...). La querella renacentista entre antiguos y modernos se sustenta en el reconocimiento de la superioridad de los primeros y el avance

⁵¹⁷ HERNÁNDEZ y SANZ, *Germanía y sociedad*, cit., pág. 43. En el mismo orden de ideas Rafael Salillas afirmaba que: “La jerga es el mejor documento sociológico, el más sincero y auténtico para que la sociología criminal estudie las asociaciones delincuentes” (*El delincuente español*, cit., pág. 79).

que supone erigirse sobre ellos para vislumbrar nuevos horizontes. (...) Conocer a los clásicos era recuperar el tiempo, conseguir de modo concentrado todo un legado indispensable para adquirir la facultad innovadora.”⁵¹⁸

No obstante, y además, conviene recordar que si bien el uso de este tipo de citas era frecuente y común a todos los títulos que nos ocupan, lo interesante de las mismas radica también en el hecho de que, por ponerse siempre al servicio del mensaje del autor, se usaban de distintos modos y según distintas perspectivas: ya sea seria y admirativa, incluso ejemplar, ya sea burlona, satírica, irónica o cómica. Por fin, se puede llegar a descubrir, en algunos casos, un mero afán de alarde de erudición por parte del escritor.

Por otro lado, la segunda fuente de intertextualidad que podemos observar a lo largo de las novelas picarescas son los refranes y los cuentos folklóricos y de corte tradicional. Como ya comentamos, jalonan todos y cada uno de los textos de nuestro *corpus*; y también participan de la comicidad y de la sátira; y contribuyen así a la divulgación de la ideología de los autores. No obstante, desempeñan una función más: la de fomentar notablemente el efecto de verosimilitud y realismo literario. O si no, escuchemos a nuestro especialista en la materia:

“Se debe en gran parte, a mi juicio, al hecho de que la tradición oral, base de tantas ficciones literarias en la España del Siglo de Oro, encierra constantemente cierta forma de verismo. No hay refrán, según advierte don Quijote, que no sea verdadero, ¿Acaso no cabe decir lo mismo del relato tradicional de carácter familiar? Este siempre refleja – deformándola, caricaturándola– la realidad del tiempo. Al apelar a estos materiales, los novelistas vertieron automáticamente en sus obras apreciable dosis de realidad”.⁵¹⁹

Además, el crítico hace bastante hincapié en la iniciativa y protagonismo destacado de los españoles en esta práctica, hablando de “carácter específico del Renacimiento español”, y llegando también a decir que

⁵¹⁸ RALLO, *Humanismo y renacimiento*, cit., págs. 177 y 181.

⁵¹⁹ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca*, cit., pág. 345.

“tal creación se debe a España: no llegaron a cuajar frutos tan sabrosos en la Europa contemporánea”; y añade:

“Ahora bien, este realismo –(...)– es uno de los valores esenciales de la novela moderna. (...) La utilización de los materiales folklóricos y tradicionales únicamente será uno de los componentes de un fenómeno tan complejo como la emergencia de la novela. Pero apego al cuento tradicional y creación de la novela moderna son realidades solidarias”.⁵²⁰

Volveremos a esta valoración más adelante, cuando centremos nuestra atención en la figura de Cervantes y en algunas de sus composiciones más importantes –al menos con respecto a esta temática nuestra–, puesto que es sabido que muchos son los que consideran al brillante escritor como el padre de la novela moderna. De momento, nos limitaremos a apuntar que en tal proceso nos parece obvio que, tanto el autor anónimo del *Lazarillo*, como algunos de sus compañeros de género no desmerecen en absoluto, antes bien, contribuyen también activamente a la aparición de esta innovadora y mejorada ‘novela moderna’.

Por ahora, nos importa comentar otra cuestión clave, el tono de las novelas picarescas: eso es, la sátira y la comicidad que se desprenden de las mismas. Como procuramos evidenciar, aparte de estas pinceladas realistas, unas de las marcas distintivas del género viene a ser su afán crítico y su tono a menudo burlesco. Al respecto, podemos apreciar, nuevamente, la influencia del género del diálogo; cedemos la palabra a Jesús Gómez para explicitárnoslo:

“Los diálogos de Luciano introducen, al igual que los *Coloquios Familiares* de Erasmo, modificaciones muy significativas con respecto al modelo ciceroniano. En sus obras, Luciano recrea un peculiar ambiente humorístico, muchas veces en clave de sátira, y, además, se atreve a relajar la forma del diálogo hasta el punto de hacerla confluir con la de otros géneros”.⁵²¹

⁵²⁰ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca*, cit., pág. 345.

⁵²¹ GÓMEZ, *El diálogo*, cit., pág. 109; o, en boca de Cabo: “Sigonio critica la degradación temática que ha sufrido el diálogo en manos de Luciano, que hace descender el género desde las cumbres de la filosofía hasta la cruda realidad. (...) El diálogo lucianesco versa sobre asuntos ridículos. Y lo que es peor, Sigonio critica que esta depravación la hace

De allí, según creemos, pasa y sigue: en efecto, no nos parece descabellado pensar que lo que en realidad pudo haber ocurrido fuera que el autor anónimo del *Lazarillo* retomara el testigo y se lo apropiara, pero modificando a su antojo el camino abierto. Y ya no se trataría entonces de una especie de mezcla o contaminación de géneros, sino del nacimiento de la novela moderna inaugurada como un nuevo género literario, nutrido de modelos antiguos tales como el diálogo, esto es: la aparición de la novela picaresca española.

En definitiva, se trata de pintar de manera verosímil una realidad, juzgada inaceptable y que se pretende satirizar y criticar, en general severamente; pero, eso sí, de un modo ameno.

Ahora bien, queda subrayar un último hecho muy importante al respecto (capital incluso), y lo haremos con las acertadas palabras de Javier Gómez:

“Sin duda, la *escritura realista* aporta una vía precaria de entendimiento que presupone una complicidad interpretativa por parte del lector”.⁵²²

Del lector o del receptor... por tanto, una vez más podemos apreciar la importancia capital que cobra la modalidad de la recepción, y más aún en nuestro caso en concreto, ya que parece depender todo de él.

Por otra parte, pero en la misma línea, sabemos que todos estos elementos, la intertextualidad y las paremias, las citas con tinte de sátira o comicidad, etc. resultan ser totalmente solidarios con la ideología del autor y contribuyen, asimismo, a explicitarla y difundirla. Forman parte de una toma de postura de los autores frente a una serie concreta de temáticas propias de aquellos tiempos: la cuestión del honor, la honra, la apariencia y superficialidad; las críticas hacia la injusticia y el poder de los ducados, el problema de la pobreza, la mendicidad y el hambre en

Luciano con propósito de hacer reír (...) –y para rematar añade el crítico– Por si no fuera poco, además de esta inclinación hacia lo risible, los diálogos lucianescos se caracterizan por mezclarse (‘contaminarse’) con procedimientos literarios derivados de otros géneros, fundamentalmente de la comedia...” (pág. 17)

⁵²² GÓMEZ-MONTERO, *Celestina, Lozana, Lázaro, cit.*, pág. 338.

una sociedad donde parece imposible “mudar estado”, etc. Por limitarnos a un último ejemplo, escuchemos a Javier Gómez cuando considera la relación de influencia y dependencia que mantienen lenguaje e ideología (aunque lo presente en otros términos):

“Estos criterios adquieren inconmensurable relevancia porque permiten superar el concepto de obra realista, en cuanto que documento de una realidad histórica determinada, en beneficio de la categoría de mimesis textual hábil para la representación del conocimiento humano y de una praxis personal y social en las imágenes del mundo forjadas textualmente gracias al lenguaje”.⁵²³

La picaresca, en definitiva, resultó ser la herramienta perfecta: mediante el relato en primera persona de un antihéroe, de vida generalmente itinerante (en mayor o menor medida, ya lo vimos detalladamente), pero siempre marginados (de algún y por distintos motivos), que a lo largo de una vida que transcurre en la alternancia de ‘fortunas (pocas) y adversidades (muchas)’, acaban dejando su particular punto de vista acerca del mundo en el cual le tocó vivir. Por último, no olvidemos la gran importancia que llega a cobrar también en este sentido el hecho de que se trate de un historia en primera persona, con lo que ello implica a nivel de experiencia realmente vivida por quien la cuenta. Por consiguiente, este acabó siendo el tipo de manifestación literaria más idóneo para los autores que buscaban expresar sus pensamientos frente a determinadas problemáticas; Rey Hazas, inaugurador de esta idea de “compromiso ideológico” por parte de los escritores que participan del género picaresco, concluía algo semejante:

“Su configuración formal y estructural coadyuvaba perfectamente a la visión polémica de dichos temas, con gran coherencia entre morfología y contenido. Por ello, por su especial conformación, favorecía mejor que ninguna otra forma narrativa coetánea la crítica desde perspectivas ideológicas distintas e incluso opuestas. Ello explica que la mayor parte de la heterogénea nómina de escritores que la cultivaron fueran novelistas de una sola narración, impulsados hacia el género más por motivos ideológicos o

⁵²³ GÓMEZ-MONTERO, *Celestina, Lozana, Lázaro, cit.*, pág. 291.

sociales que literarios”.⁵²⁴

Para terminar, y a modo de ‘último argumento’ –si se nos permite la formulación– quisiéramos llamar la atención sobre un hecho tan importante como revelador (a nuestro entender al menos): la postura de Cervantes frente a la composición literaria en general, pero sobre todo frente a la picaresca. Empezó la revisión –para superar, quede claro– muchas formas narrativas practicadas en su época, o anteriormente, ya sean italianas, francesas o españolas. A menudo se dejan ver en los textos del emblemático autor tanto la tradición de la *novella* italiana, como las variaciones de dicho género aportadas por sus seguidores franceses, y también, la novela picaresca española, la pastoril, la caballeresca, los diálogos lucianescos, etc. En fin, para limitarnos a algunos ejemplos sólo citaremos *Las dos Doncellas*, que se alimenta de una mezcla de la *novella* italiana con elementos caballerescos, *La Española Inglesa* donde asoman resonancias con la tradición griega, y *El celoso extremeño*, *La fuerza de la sangre* o *la Señora Cornelia*, obra en la cual combina y reelaboraba rasgos de la comedia clásica, de la tradición italiana, de la pastoril española y de la bizantina. Por último, subrayamos con especial interés, dado que es objeto de este estudio, la indudable presencia en distintas novelitas suyas, de la picaresca. En efecto, en el octavo relato de las *Novelas Ejemplares*, *La Ilustre fregona*, vemos de qué novedosa manera utiliza Cervantes técnicas de la *novella* para llegar a la modificación de las del género picaresco, esencialmente mediante la plasmación de una trama de amor en tercera persona –cuando la novela picaresca requiere la primera persona de un relato autobiográfico–. Además, el elemento picaresco aparece claramente (y sobre todo) en *Rinconete y Cortadillo*, donde acaba unido con la forma del entremés.⁵²⁵

⁵²⁴ REY HAZAS, *Poética comprometida*, cit., pág. 35.

⁵²⁵ Según Florencio Sevilla este relato “representa el primer atentado de la colección contra la poética del género picaresco, puesto de moda por el *Lazarillo*, el *Guzmán* o el *Buscón*: frente al determinismo derivado del origen vil y al dogmatismo impuesto por el punto de vista único, Cervantes opta por el diálogo festivo mantenido por dos picaruelos”. (*Miguel de Cervantes, Obras Completas*, Madrid, Castalia, 1999; pág. X)

Por fin, y sobre todo, lo picaresco será el elemento de base, junto con la tradición de los diálogos lucianescos, del muy logrado *Coloquio de los perros*, o *novela de Cipión y Berganza*, relato sobre el cual ya volveremos más detenidamente a continuación.

Así las cosas, en su particular y extraordinario manejo de las letras y gracias a su clarividencia sin parangón, acaba confirmando, de algún modo, cada uno de los rasgos que venimos proponiendo en esta nueva poética del género picaresco. Sin embargo, en nuestra opinión, no llegó a escribir, realmente, ninguna novela picaresca por no acabar de encajar con este último punto que acabamos de comentar: este fundamental compromiso ideológico motor y característico de los autores picarescos.

Américo Castro, gran estudioso de Cervantes, propone la siguiente descripción de la relación entre el autor y el género picaresco; dice:

“Las resumiríamos así: Cervantes no escribió novelas picarescas; escribió algo parecido, pero no propiamente picaresco, diferente de aquéllas por la perfección del estilo; en fin, Cervantes no escribió novelas picarescas, pensó escribir una, siguiendo la moda, y fue gran lástima que no lo hiciera”.⁵²⁶

Aun así, y en nuestra opinión, sí que podemos llegar a encontrar todos los rasgos esenciales del género que nos ocupa en distintas producciones cervantinas; procuraremos demostrarlo paso a paso.

Cervantes comprendió muy bien la poética de la picaresca, la intuyó y la practicó, de algún modo, pero alienándola, modificándola en función de su propia visión del mundo y de la literatura. Percibió con la lucidez y el genio que le caracterizan en qué consistía este género nuevo

⁵²⁶ CASTRO Américo, *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002, pág. 215. En el mismo orden de ideas, Chandler, por su parte, afirmaba: “Tan manifiesta es la acción de Cervantes a recorrer el camino que la picaresca tendía en su época por la Península, y tan uniformemente hace parecer en escena los pícaros lo mismo en el teatro que en el libro, que no deja de causar maravilla cómo pudo renunciar á competir en este género con los autores más famosos de la novela picaresca. (...) Contento Cervantes con seguir la dirección de la novela pastoral de cualquier otro género, se negaba su originalidad á doblegarse bajo el peso de la costumbre ó del precepto, y por esta razón, aun cuando no hubiera otra, no debió encontrar en sí los suficientes estímulos para conformarse con el tipo picaresco. En los pícaros individuales y en escenas picarescas consumadas, son, sin embargo, sus obras acabadas”. (*La novela picaresca en España, cit.*, págs. 214, 215) A pesar de todo, no deja de recalcar, al igual que nosotros, el hecho de que “donde Cervantes trazó mejor los rasgos de la picaresca española fue en las *Novelas Ejemplares*” (pág. 216).

que se iba formando en aquél momento. Supo ver cómo y de qué se componían estos relatos de sonado éxito, pero no compartía el espíritu de sus contemporáneos, ni su mentalidad y concepción del arte. En palabras de Florencio Sevilla,

“Cervantes trama una novela picaresca que funciona como antipicaresca, de modo que el resultado conseguido nos permite entrever, *ex contrario*, como entendía él que debía ser el género”.⁵²⁷

...al final, quizás no sea tan distinta, al menos en nuestra opinión y en vista de nuestra propuesta poética. En todo caso, de lo que no hay duda es de que plasma en distintos escritos suyos, cierta crítica hacia la excesiva instrumentalización de la literatura: en distintas ocasiones podemos apreciar cómo reivindica el autor del *Quijote* el terreno de la ficción, como mero placer artístico, rechazando la tendencia a llevar al extremo la función social que le concede, por ejemplo, Mateo Alemán, a la escritura de novelas. Está claro que la novela picaresca era el género predilecto para practicar la crítica social y explotar todo tipo de ideas, reflexiones, sermones... (por ejemplo mediante las numerosas digresiones de nuestro famoso pícaro, el *Guzmán de Alfarache*). Pues bien, podemos considerar que Cervantes cumple con este parámetro, sin embargo, como siempre, a otro nivel, y tanto que desde luego pensamos que en eso es cómo más se aleja, se desmarca digamos, de la poética del género picaresco. Es decir, que la defensa ideológica que plasma en este texto, no es tanto socio-moral, sino más bien literaria: lo que sostiene y reivindica es, por una parte, la literatura como arte (y por ende no tanto como instrumento de denuncia), y por otra, derivación de la primera, la importancia de la verosimilitud del relato. Volveremos a explicitar ambas ideas con más precisión a renglón seguido.

De momento interesémonos por la demostración, escueta pero clara, de lo que, en nuestra opinión, viene a ser la última pieza para acabar de confirmar la poética que proponemos.

⁵²⁷ SEVILLA, *La novela picaresca española, cit.*, pág. XXXIII.

Fue, pues, con varias de sus *Novelas Ejemplares*, –esencialmente dos de ellas, *El coloquio de los perros y Rinconete y Cortadillo*–, cuando Cervantes más claramente flirteó con nuestro género; no solamente recreando con su particular ingenio unos ambientes picarescos o hampescos, sino, además, respetando, a su modo, la poética implícita del mismo.

Por falta de espacio –y porque es un tema digno de un estudio más amplio y detallado– nos limitaremos a ilustrar brevemente el planteamiento, sirviéndonos esencialmente de estas dos novelitas y apoyándonos en diversos trabajos de especialistas cervantinos.

En primer lugar, podemos comprobar que ambos relatos mantienen el punto clave de nuestra poética, el desencadenante de todo lo demás: el relato autobiográfico imbuido en un importante y claro marco dialogístico que le es anterior y lo condiciona. En el *Coloquio*, nos encontramos con un diálogo, de viva voz y en presencia de Berganza y Cipión, dos perros dotados por un momento del don del habla; recordando asimismo el patrón, por ejemplo, del *Alonso, mozo de muchos amos* o el *Marcos de Obregón*. La situación es similar en el caso de la segunda: asistimos, aunque no todo el tiempo, al diálogo entre los dos protagonistas, Rincón y Cortado.

No obstante, para esta cuestión de la pseudoautobiografía y del diálogo nos fijaremos esencialmente en la primera, pues no sorprende ya su identificación con la picaresca porque aparentemente contiene todas las características fundamentales de las novelas que forman el género – “incluso más que la mayoría de las novelas picarescas”⁵²⁸, en opinión de Florencio Sevilla–: relato autobiográfico de una vida marcada por la alternancia de fortunas y adversidades, con estructura de viaje, servicio a varios amos, crítica social...

Además, retomando nuestra línea, importa recordar, siguiendo el planteamiento de Rey Hazas por ejemplo –que coincide en este punto con el nuestro–, que el elemento picaresco, en el *Coloquio*, viene mezclado y ampliado por la tradición lucianesca. Es más, según explica,

⁵²⁸ SEVILLA, *La Novela picaresca española*, cit., pág. XXXII.

“desde una óptica histórico-literaria, no debe extrañarnos demasiado que el pícaro sea un perro, porque, (...), la novela picaresca y los relatos de corte lucianesco están muy ligados desde sus inicios en la literatura española de mediados del siglo XVI”.⁵²⁹

De hecho, basta recordar en qué medida el iniciador del género picaresco, es decir el *Lazarillo de Tormes*, toma indudablemente como base al *Asno de Oro*, según ya procuramos evidenciar anteriormente. Además, en la misma línea –y en calidad de último ejemplo –, recordamos la mutación del pícaro en atún, en la segunda parte del *Lazarillo de Tormes*. Partiendo de este punto de vista, podemos pensar que los principales ‘modelos’ del *Coloquio*, aparte de la picaresca propiamente dicha, hayan sido, por una parte, el *Asno de Oro* (en particular por lo que tiene que ver con la autobiografía de Berganza), y por otra, el *Crotalón* y el *Diálogo de las transformaciones*, ambos estructurados en forma de coloquio. Por lo tanto, en palabras de Rey Hazas de nuevo, “de la síntesis censora y superadora de todas estas tradiciones literarias surge la magistral novela-coloquio cervantina”. (pág. 382)

Pues bien, situados aproximadamente a principios del siglo XVII, se imponen varias conclusiones: la primera, que el autor del *Coloquio* es un escritor ya maduro y, sobre todo, consciente del potencial de su quehacer literario –después del enorme éxito de la primera parte del *Quijote*–; y en segundo lugar, resulta que esa época coincide con el momento de mayor difusión de las novelas picarescas.

“En consecuencia, Cervantes dirige sus dardos críticos contra la descendencia del *Lazarillo de Tormes*, contra las autobiografías de los pícaros, que habían alcanzado su apogeo comercial y su mayor éxito de público en los primeros años del siglo XVII, a raíz del ‘boom’ del *Guzmán de Alfarache*, (que) originó que el *Lazarillo* se reeditara nueve veces, y animó a López de Úbeda a competir con la *Pícara Justina* (1605) y al propio Cervantes, con el *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605)”.⁵³⁰

⁵²⁹ REY HAZAS, *Género y estructura*, cit., pág. 380.

⁵³⁰ REY y SEVILLA, *Obras Completas*, Vol. II, Madrid, Alianza, 1997; pág. XXXVIII.

Así, por estar tan de moda y tener tanto éxito el género picaresco en aquél momento, cayó en el punto de mira de Cervantes. Además parece, gracias a alusiones en el *Quijote* o el *Rinconete y Cortadillo*, por ejemplo, que lo tenía ya bastante estudiado, tanto sus ventajas como sus defectos y limitaciones. De hecho, Bataillon afirma que fue precisamente frente a la picaresca cuando se dio cuenta nuestro autor de su propio valer literario:

“mejor tal vez que las reticencias ante la creación lopesca y la crítica del mundo fabuloso de las caballerías, la actitud explícita de Cervantes ante la picaresca determina el eje de su relación con la literatura de su tiempo y la conciencia que tuvo del propio valor”.⁵³¹

Así pues, nos encontramos con un Cervantes seguro de sí mismo, sintiéndose capacitado para revisar dicho género y que, por tanto, no se limitó a condenar su parámetro principal, a saber, el relato autobiográfico y el punto de vista único y restrictivo consiguiente, sino que también procuró evidenciar más defectos (basándose, cierto es, esencialmente en el *Guzmán*). Ya es conocido el total desacuerdo entre Mateo Alemán y Cervantes en cuanto a las ‘reglas’ básicas que debían regir las novelas, como exponían Rey y Sevilla en su introducción al *Coloquio*:

“Cervantes quería competir con Mateo Alemán, con cuya estética novelesca dogmática y cerrada no podía comulgar jamás, pues era justamente opuesta a la suya, siempre abierta y tolerante: una verdadera poética de la libertad artística”.⁵³²

Se apuntan allí dos ideas claves. Por una parte, la rivalidad existente entre los dos autores contemporáneos (de la cual no cabe ninguna duda al fijarse, en el caso que nos ocupa, en los comentarios de Cipión a lo largo del *Coloquio*, que si bien es cierto que van dirigidos contra el género en general, apuntan sobre todo a Mateo Alemán, dado que se aplican la mayoría de las veces a reprochar a Berganza sus molestas digresiones,

⁵³¹ BATAILLON, *Relaciones literarias; Sumas Cervantinas*, Londres, Tamesis Books, 1973; pág. 32.

⁵³² REY y SEVILLA, *Obras Completas, cit.*, pág. XXXIX.

tan numerosas en el *Guzmán*). Y por otro lado, se subraya esta noción que podríamos calificar de angular en el planteamiento literario cervantino, lo de “una verdadera poética de la libertad artística”; es éste un hecho claramente expresado por diferentes creaciones de nuestro autor, empezando por el *Quijote* y magistralmente plasmado también en la metanovela que constituye el conjunto de sus dos últimas *Novelas Ejemplares*. La complejidad de la trama de esta ‘binovela’, así como la sutil manera de unir las sin por tanto aniquilar del todo sus autonomías respectivas (están perfectamente enmarcadas, no obstante, cada una puede funcionar sola, independientemente), muestra una vez más la maestría del creador.

Ahora bien, empecemos a proceder a una especie de ‘segunda confrontación’, esta vez, de nuestra propuesta poética con *El Coloquio de los perros*, en un primer momento, y con *Rinconete y Cortadillo* a continuación.

Como es obvio, el punto clave de esta novelita ejemplar tiene todo que ver con la primera parte de nuestro planteamiento, es decir, la seudoautobiografía y el marco dialogístico que las enmarca y configura. Como ya demostramos, todos y cada uno de nuestros títulos muestran una configuración de raigambre dialogística, algunos más o menos explícitos, otros más o menos logrados, y otros aún son diálogos en el sentido estricto de la palabra. Pues bien, se ha querido ver en el hecho de que Cervantes presentara su historia bajo la forma de un coloquio, un afán de alterar la norma establecida por la picaresca: la del punto de vista unilateral que imponía el relato en primera persona. Y es cierto, pero sólo en cierto modo. Lo que sí está claro es que el genial autor censura las digresiones interminables, consejos y consejas que entorpecen, sin duda, el progreso del relato. En este sentido, sí podemos entender su postura como una postura de crítica, en la medida en que algunos de sus protagonistas adoptan la actitud contraria; cuando el papel del cura o del ermitaño, por ejemplo, interlocutores presentes de Alonso, es el de fomentar la capacidad digresiva del hablador, el de darle pié al protagonista para que hable más y más, sirviendo asimismo de

justificación del cuento, Cipión, a cambio, procura hacer justo lo contrario, su función es cortar al distendido Berganza para intentar aligerar su discurso y centrarlo en el tema de su relato: su autobiografía.⁵³³ En eso, únicamente, consiste la diferencia, y no en el hecho de que haya elegido Cervantes la forma de coloquio. Simplemente en esta ‘novela-coloquio’ el planteamiento dialogístico no viene solamente sugerido, como en algunos casos de la picaresca, sino llevado al extremo, mediante la presencia de un interlocutor directo y presente físicamente, y también mediante la unión de los dos relatos –ampliando así aún más el marco dialogístico–.

El destinatario directo ya no es un supuesto “Señor” o “Vuestra Merced” como ocurría en el *Lazarillo* o el *Guzmán*, ni tampoco el lector, en primera instancia, sino un semejante suyo, sencillamente un perro-hombre dotado por milagro del don del habla. Pues según la interpretación de Rey Hazas, que compartimos:

“Cervantes sabía perfectamente que la autobiografía picaresca, tan ligada a la epístola en sus inicios lazarrillescos, podía ser, (...), la mitad de un coloquio –(...) pues el coloquio se completaba, se realizaba en el momento de la lectura– por lo cual, lo que hizo fue completarlo verdaderamente, pero no fuera, sino dentro del texto”.⁵³⁴

No obstante, aun siendo eso cierto, no implica en modo alguno que se trate de contradecir ni oponerse a la poética picaresca, puesto que dentro del mismo género encontramos varios casos de textos dialogados. En realidad pues, el patrón que elige Cervantes no difiere, a nuestro entender, del de la picaresca, al menos no en cuanto a su forma. Sin embargo, sí lo hace con respecto a la función en sí del interlocutor. De hecho, cabe subrayar que los autores picarescos, en fechas posteriores al

⁵³³ Véase al respecto el estudio de Florencio Sevilla donde desgrana las diferencias que presentan *Alonso muchos amos* y el *Coloquio de los perros* (*Sobre el desarrollo dialogístico*, cit., págs. 264-266) y más precisamente las páginas 270 a 273 donde desarrolla esta idea de que la disconformidad mayor reside en el hecho de que Cipión corta el rollo digresivo de ‘murmuración’, condena constantemente el ‘murmurar’, cuando el vicario y el cura lo fomentan todo lo posible, ya que no sólo le animan a que cuenta su vida sino que además le empujan hacia todo tipo de digresiones (págs. 272, 273)

⁵³⁴ REY HAZAS, *Género y estructura*, cit., págs. 388, 389.

Coloquio siguieron sirviéndose del modelo del *Guzmán*; incluso en el caso del *Marcos de Obregón* o del *Alonso, mozo de muchos amos*, el uso de la forma dialogal sirve precisamente fines opuestos, se valen de este diseño para propiciar y amplificar la tendencia digresiva, en vez de cortar la innecesaria *amplificatio*, como en el ejercicio cervantino. Dicho con palabras de Carlos Blanco Aguinaga:

“(…) bien sabemos que la autobiografía de Berganza, aunque lógicamente narrada después de los hechos, no va dirigida a un lector, sino a un *oyente*, a Cipión, quien está viviendo su vida presente en la novela misma, activo en ella; un protagonista que se entromete constantemente en la narración de Berganza y que si, como es lógico, no puede cambiar la vida que esté ya ha vivido, puede cambiar la forma de su presentación por el diálogo. (...) la función de Cipión frente a la historia y sermones de Berganza (...) es la del crítico del realismo absoluto y las generalizaciones: Cipión corrige, modula, detiene, armoniza y, más de una vez, pone en duda la ‘verdad’ de su amigo el ex pícaro para introducir la discreción y la posibilidad del ideal. (...) dos puntos de vista, a veces contrarios, a veces no, sobre los que el novelista nunca juzga ni dice la última palabra. Gracias a que este pícaro de Cervantes no está sólo (porque su autobiografía va dirigida, en diálogo vivo, a otro protagonista), el lector, en vez de enfrentarse a una realidad cerrada y plana que debe rechazar o aceptar, recibe una realidad dual sobre la cual es posible meditar y hasta vacilar. En vez de un monólogo dogmático con el que destruye el diálogo del mundo, Cervantes nos presenta un diálogo haciéndose, la posibilidad de ambivalencia”.⁵³⁵

En segundo lugar, también podemos apreciar cómo vuelven a repetirse otros rasgos picarescos –siempre y cuando se relacione su uso y manejo con la situación dialogística, no nos cansamos de insistir en ello– como la oralidad y la heterología, o la marcada presencia de la

⁵³⁵ BLANCO, *Cervantes y la picaresca*, cit., págs. 313-342, págs. 331, 332. En el mismo orden de ideas, aunque esta vez en cuanto al *Rinconete y Cortadillo*, exponía Maurice Molho “De aquí la impresión que deja «Guzmán de Alfarache» de un universo cerrado, irrespirable, estrechamente mantenido dentro de los límites que le impone el contrastado juego de la inmanencia y de la trascendencia del pícaro. A ese universo mecánico y sofocante, Cervantes opone deliberadamente, en «Rinconete y Cortadillo», la imagen de un mundo abierto, donde el aire circula y en donde los personajes y los acontecimientos, desligados de toda casualidad, surgen y se esfuman sin ton ni son, según los caprichos de un destino imprevisible” (*Introducción*, cit., págs. 126, 127).

intertextualidad y paremias de toda índole (historietas, cuentecillos, chistes, refranes, citas eruditas, etc.).

Para ganar en claridad (y autoridad también) nos valdremos de valoraciones del estilo de Cervantes propuestas por algunos especialistas en cuanto a los aspectos que nos interesan, por ser los que acaban definiendo, a nuestro entender, la picaresca. Por ejemplo, si reivindicamos el carácter oral de nuestras novelas, siempre determinado por la situación narrativa, podemos apreciar cómo Michel Moner elogia el arte del autor de las *Novelas Ejemplares* a la hora de manejar dicha oralidad:

“consiste en la adopción y recreación de los recursos del narrador callejero, como los cortes y pausas que crean suspenso y mantienen alerta al auditorio, los apóstrofes enfáticos, las irrupciones e interrupciones del Yo narrador, sus referencias al proceso de la narración, el uso de deícticos, etc. [o también] Cervantes ha abrevado abundantemente en las fuentes de la tradición oral para tratar de recrear, entre el narrador y el lector, una relación comparable a la que une al *conteur* con su auditorio. (...) Es muy probable que fuera en la calle, en la plaza pública o en la velada y en todos aquellos ‘lugares en que se charla’ donde descubrió esta palabra en libertad cuyo desorden supo tan bien llevar hasta el corazón de la escritura”.⁵³⁶

Por tanto, lo que pretendíamos demostrar es que no solamente había captado el estilo marcadamente oral de la literatura escrita, sino que además resultó ser él mismo uno de sus grandes maestros.

Ocurre algo parecido en el caso de la intertextualidad. Comprobémoslo gracias a una apreciación de Margarita Smerdou, quien al comparar los relatos incorporados en la obra de Alemán y en la de Cervantes concluye lo siguiente:

“Los dos libros, aparte de ser las dos novelas *primeras* y más importantes del siglo XVII, tienen muchos puntos en común. Uno de ellos y muy fundamental es el de las *historias intercaladas*. Este tipo de narraciones cortas aparecen tanto en el *Guzmán* como en el *Quijote*, sin aparente relación

⁵³⁶ MONER, Michel, *Cervantès Conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989, págs. 50 y 140 respectivamente.

dentro del contexto de la obra. (...) En el caso concreto de Alemán y Cervantes (...) estas historias cumplen una función muy determinada que esclarece, en gran parte el contenido de la obra...”⁵³⁷

Estamos, pues, ante otro indiscutible caso de respeto o coincidencia de un parámetro en un texto picaresco y otro cervantino.

Siguiendo esta misma senda, veamos cómo eso sigue siendo así con todos los demás puntos que forman nuestra poética de la novela picaresca española. Todavía en el ámbito de la intertextualidad, recordemos que concedíamos mayor importancia al amplio uso que hicieron nuestros novelistas de los refranes, por una parte, y de los cuentos folklóricos o de corte tradicional, por otra. Esta vez, cedemos la palabra a Maxime Chevalier quien, al hablar de los inevitables estereotipos que llevaba pareja la utilización de este tipo de material, afirmaba:

“De esta ley no siempre escapan el autor del *Lazarillo* y Mateo Alemán; casi nunca se eximen de ella Carlos García y Jerónimo de Alcalá Yáñez. Únicamente Cervantes, que tan profundamente conoció y tan discretamente aprovechó la tradición folklórica, se libró de la visión estereotipada que solía nacer de la misma, rechazando igualmente en sus *Novelas* y en *Don Quijote*, los tipos del hidalgo pelón, del aldeano bobo, del indiano avariento, del negro y del vizcaíno ridículos”.⁵³⁸

⁵³⁷ SMERDOU ALTOLAGUIRRE, Margarita, “Las narraciones intercaladas en el «Guzmán de Alfarache» y su función en el contexto de la obra”, en *Picaresca. Orígenes, cit.*, págs. 521-525, pág. 522. Al respecto, Alicia Yllera, en un estudio que versaba sobre esta cuestión y titulado *El relato intercalado en la novela del XVII: ¿Bello adorno o digresión enojosa?*, llegaba a una observación interesante: “El relato intercalado heterodiegético podía producir variedad y tenía a su favor el prestigio de su presencia en obras como el *Asno de oro*. Pero rompía la unidad, de ahí que, después de algún intento por introducirlo dentro de una obra seria, como la *Diana* de Montemayor, aunque no en la primera edición, se instala preferentemente en la novela no-noble, en la novela satírica, ‘cómica’ en el sentido de la época: aparece en el *Guzmán*, en el *Quijote* y en otras novelas picarescas. Sin embargo tanto Mateo Alemán como Cervantes sólo lo incluyen en la primera parte y Cervantes (II, 3, II), después de hacerse eco, en la segunda, de las críticas recibidas por haber incluido el ‘Curioso impertinente’, declara su propósito de prescindir de estos relatos”. (en *El relato intercalado* (a cargo de Guillén), Fundación Juan March, Madrid, 1992, págs. 109-117, págs. 112, 113)

⁵³⁸ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca, cit.*, pág. 343. Pues recordemos que, según argumenta el estudioso (véase *supra*, II. b.) el uso de este tipo de material podía, en algunos casos, reducir la libertad expresiva de los autores en la medida

Y no sólo esto, sino que incluso el propio Cervantes llegaba a decir en el *Coloquio de los perros*:

“Los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos; quiero decir, que algunos hay que aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con demostraciones del rostro y de las manos y con mudar la voz, se hacen algo de nonada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos”.⁵³⁹

O sea que no solamente él también se sirve de ellos y los explota todo lo posible, sino que además viene a decir lo mismo que nosotros mismos anunciamos anteriormente e ilustramos para con el *Lazarillo* (supra II, 2. b. “los refranes”): esto es, que los cuentos y chistes están omnipresentes en la picaresca y que el uso y empleo que se hace de ellos es de lo más variopinto; pero, como era de esperar, en algo se destaca y se impone a ellos, los supera de algún modo, especialmente por lo que a las fuentes tradicionales y folklóricas se refiere, en la medida en que supo imponerles su impronta personal y no dejarse atrapar por ellas:

“En regla general esta tradición a base de cuentos familiares se impone a la mente del novelista, porque surgen espontáneamente en su memoria estos cuentos cuando trata de caracterizar –no digamos retratar– un personaje que entra en su libro. Tal es la relación umbilical que une esta forma literaria a la sociedad que abrigó su nacimiento y desarrollo, pues las conexiones entre literatura y sociedad existen en efecto, si bien no funcionan en forma tan simplista como las vienen presentando a veces”.⁵⁴⁰

Además, Cervantes también demostró su lucidez a la hora de encararse con la literatura al captar y saber explotar otro de los aspectos fundamentales para la definición de la novela picaresca: el uso de la germanía. De hecho, del mismo modo, por ejemplo, que *La desordenada codicia de los bienes ajenos* podía llegar a constituir un verdadero

en que decidían usar en sus propias producciones ideas, personajes y conceptos ‘preconcebidos’, y por ende, ya cargados de significación e implicaciones varias.

⁵³⁹ CERVANTES, *Coloquio de los perros*, de. Clás. Cast., II, pág. 219.

⁵⁴⁰ CHEVALIER, *De los cuentos tradicionales a la novela picaresca*, cit., pág. 343.

repertorio del lenguaje germanesco del robo, casi podríamos ver también en *Rinconete y Cortadillo* un pequeño léxico de germanía, en un sentido más general, en cuanto al mundo hampesco en conjunto, sus costumbres, acciones, modos de actuar y disimular, etc.; esto es, proporcionando al público una muestra bastante amplia del lenguaje codificado de esta particular hermandad que forma la gente del hampa. Alfredo Hermenegildo comenta al respecto:

“Cervantes define la cofradía como una auténtica sociedad cerrada a los extraños. El grupo tiene su lengua propia, la de germanía. Rincón y Cortado quedan claramente separados de los iniciados hasta que el sportillero les explica la jerga”.⁵⁴¹

Por lo tanto, al cumplir nuevamente uno de los rasgos fundamentales de nuestra poética, consideramos que de alguna manera termina confirmando la validéz de la misma.

Por último, lo que viene a ser el tercer punto esencial de nuestra poética, las historias de antihéroes: quien duda que Cervantes, al igual que nuestros autores picarescos, tira del mismo recurso en sus propios

⁵⁴¹ HERMENEGILDO, Alfredo, “La marginación social de Rinconete y Cortadillo”, en *La picaresca. Orígenes, cit.*, págs. 553-562, pág. 558. A su vez, Rafael Salillas, uno de los mayores especialistas en el tema lo dejaba clara la importancia del lenguaje germanesco en la obra cervantina y especialmente en el *Rinconete y Cortadillo*; escuchémosle: “Término de origen latino (*germanus*: hermano) con el que se designa el lenguaje de ciertos grupos marginales de la sociedad del Siglo de Oro, constituidos por gente del *hampa*: pícaros, prostitutas, delincuentes, rufianes, etc. Cervantes, en *Rinconete y Cortadillo*, utiliza el término ‘cofradía’ para referirse a la hermandad (sentido original de ‘germanía’) o asociación de delincuentes que tienen su centro de reuniones en el patio de Monipodio, lugar donde se planea el robo, la extorsión, y otras formas del crimen organizado. En el encuentro inicial de Rincón y Cortado con un miembro de la cofradía, «mozo de la sportilla», descubren las primeras muestras de un lenguaje en clave, que constituye un ejemplo de esta ‘germanía’:

“—Díganme, señores galanes: ¿voacedes son de mala entrada, o no?

—No entendemos esa razón, señor galán —respondió Rincón.

—¿Qué no *entrevan*, señores *murcios*? —respondió el otro.

—No somos de Teba ni de Murcia —dijo Cortado—. Si otra cosa quiere dígala; si no váyase con Dios...” [concluye entonces] A lo largo de la conversación, el mozo emplea una serie de términos desconocidos para Rinconete y Cortadillo, como «finibusterre» (horca), «enresados» (azotados), «gurapas» (galeras), «murcios» (ladrones), etc., que él promete írselos «declarando». El narrador, refiriéndose a este tipo de lenguaje, añade: «Y así les fue diciendo y declarando otros nombres de los que ellos llaman *germanescos* o de germanía...» (*El delincuente español, Hampa, Antropología picaresca*, Analecta Ediciones, Pamplona, 2004); este trabajo proporciona muchas muestras de jergas y variado ejemplares cuanto a los usos de las mismas, la mayoría de ellos sacados de nuestras novelas picarescas o de los títulos de Cervantes que aquí nos interesan, remitimos a él para más detalle.

escritos. Y si no, escuchemos a Pierre Ullman, quien se interesó por la cuestión y empieza por explicar que:

“El pícaro es el antihéroe por excelencia, pues su característica se contrapone a la del caballero, el cual ha de esforzarse en ser héroe. Mientras que el héroe lucha y vence, el pícaro es corrido, perseguido y derrotado. Mientras que el héroe es de estirpe proclara, el pícaro lo es de muy baja y a veces no muy limpia. Mientras que el héroe es valiente, el pícaro cobarde. El caballero ideal resplandece por su honra; el pícaro es foco de deshonor”.⁵⁴²

Y no tarda en apuntar otro hecho que nos conduce a nuestro propio planteamiento; aún siendo, como ya vamos acostumbrando, tergiversándolo y adaptándolo a su propia y particular visión del mundo de sus tiempos. Esas son, pues, las conclusiones del estudioso en cuanto a Cervantes y la cuestión de los antihéroes:

“Así es como lo antiheroico cervantino no se ajusta a los moldes de la época, tampoco se ajusta precisamente a ellos lo heroico cervantino. (...) Casi se puede asentar que Cervantes toma un motivo antiheroico para tratarlo heroicamente. Con relación a la literatura corriente, este procedimiento quizá parezca irónico, pero no lo es en función de la realidad o verdad universal. En resumen, la picaresca plantea el problema del antiheroísmo estáticamente, con una negación *ab ovo*. Cervantes, en cambio, enfoca el problema dinámicamente; el antihéroe es otro. Por eso, el que Cervantes no haya hecho literatura que quepa verdaderamente dentro del género picaresco no significa que no concibiese la existencia de un tipo antiheroico. (...) Además, para Cervantes, el antihéroe no es el que, no teniendo honra nunca la consigue, sino el que teniéndola la destruye”. (pág. 552)

Por lo cual volvemos siempre a la misma conclusión: Cervantes sí entendió bien la poética implícita de la picaresca, pero no escribió nunca una novela picaresca porque a él no le lleva el compromiso ideológico de la misma manera ni en la misma dirección que a los demás; y además pensaba y defendía que así debía ser la literatura.

⁵⁴² ULLMAN L., Pierre, “Cervantes y el antihéroe”, en *La picaresca. Orígenes, cit.*, págs. 547-552, pág. 548.

Por ende, el compromiso ideológico es el único rasgo que realmente ignora explícitamente. Al mostrar que había captado perfectamente el funcionamiento literario del nuevo género en boga, se reivindica en su no participación en el mismo –de manera voluntaria y consciente–, sencillamente porque no comparte esta visión tan satírica, mordaz y cerrada de la literatura, de estos protagonistas pesimistas y desengañados que tratan de imponer su negativa opinión acerca del mundo que les rodea. Eso es lo que rechaza Cervantes, para quien el arte ni es, ni debe ser así:

“engaño y desengaño, contrarios absolutamente antagónicos, punto de vista único, cerrazón temática y formal, naturalismo, y/o desrealización caricaturesca de la realidad, intervención del autor en la obra: nada más alejado del mundo de Cervantes, de la apertura espiritual y formal de sus novelas”.⁵⁴³

Este hecho lo delata también la cuestión del realismo, elemento importante para la definición del género picaresco, y mediante el cual Cervantes vuelve a dejar clara su postura. Carlos Blanco Aguinaga expone acertadamente la situación:

“frente a la novela de caballerías y frente a la novela picaresca, frente a la seguridad dogmática y la técnica de definición de los predestinado, he aquí dos principios de novelas (la del *Quijote* y la del *Coloquio*) que, veremos, son

⁵⁴³ BLANCO, *Cervantes y la picaresca*, cit., pág. 328. En este mismo orden de ideas, pero en cuanto al *Rinconete y Cortadillo* concretamente, Meyer observaba recientemente cómo la “gracia” de los dos protagonistas contribuye a poner de manifiesto la tercera y última diferencia mayor (entre la novelita ejemplar y la picaresca): “privilegiar su carácter artístico sobre ‘la verdad de la historia’ [pues] En el mundo de la ficción de *Rinconete y Cortadillo* es lo *mirabile* de la historia lo que justifica el relato. A nivel del autor (implícito), sin embargo, la historia y el relato son fruto de la imaginación, disposición y manejo ingenioso del lenguaje. La admiración, a la cual aspira la novela, se funda en la hechura artística que realza las maravillas de la ficción sobre las banalidades de la semejanza a verdad. [Por allí que concluya] Con *Rinconete y Cortadillo* Cervantes cita y reelabora los rasgos característicos de la picaresca para crear algo nuevo de acuerdo a sus convicciones poetológicas y la poética de las *N. E.*”. (*La Novela picaresca. Concepto genérico*, cit., pág. 247) Podríamos decir lo mismo, por otra parte, acerca del *Coloquio de los perros* (donde también se reutilizan cada uno de los rasgos de la ‘poética intuitiva’ de la picaresca para darles un giro y servirse así de ellas para poner de realce su propia visión del arte y de la literatura; ella, apunta las diferencias entre ambas producciones para luego hacer hincapié en dos motivos básicos que imposibilitan, finalmente, afirmar “que la novela se concibió como un representante más del género”. (pág. 253, véase págs. 251-257)

esenciales a la manera cervantina porque, desde ellos, se abren todos los portillos a la realidad imprevista que se crea en la novela, donde los personajes se van haciendo y haciendo su circunstancia mientras ésta, a su vez, los hace a ellos.(...) Todo cabe en el realismo de Cervantes, puesto que todo es del hombre. Y así, por su manera presentacional, porque nada es dado nunca *a priori*, Cervantes abre, no cierra, el último portillo. (...) pinta la realidad como quien la ve, en toda su complejidad, desde fuera, sin pretender conocerla absolutamente por dentro como el personaje-novelistas de la picaresca, o el dramaturgo-teólogo o el satírico. Frente a la narración premeditada de vidas *a posteriori*, presentación polifacética de vidas haciéndose en presente. (...) Los contrarios, en vez de enfrentarse para la lucha (...), se unen para subrayar la ambigüedad de la realidad, para demostrarnos que ‘realismo’ no significa necesariamente desengaño y suciedad absolutos frente a la limpieza y engaño absoluto de las novelas de fantasía”.⁵⁴⁴

Además, y ya vamos acabando, paralelamente a eso, conviene señalar de qué brillante manera Cervantes plasma en su última *Novela ejemplar* su concepto de la verosimilitud, pauta narrativa constitutiva e indispensable del relato literario. En efecto, con las últimas frases del *Coloquio* –que cierran los dos relatos, el conjunto–: “*Señor alférez, no volvamos más a esta disputa. Yo alcanzo el artificio del Coloquio y la invención, y basta*”, apunta nuestro autor a la idea según la cual lo importante es que lo contado “parezca verdad”, gracias a un hábil manejo

⁵⁴⁴ BLANCO, *Cervantes y la picaresca*, cit., págs. 329-341. En este sentido, pero adentrándose más en lo que es el punto de vista ideológico-narrativo de Cervantes Ignacio Jáuregui Lobera, recientemente, comentaba al respecto (y referente a *Rinconete y Cortadillo*): “Es una novela de pícaros muy lejos del género picaresco. Hay simpatía y gracia, no hay acritud, pesimismo ni amargura. Realmente resulta difícil ver cómo, habiendo tanto pícaro en la obra, no se trata de una novela picaresca. Y es que Cervantes tenía una visión del mundo más compleja que la de la picaresca y ve en los pícaros una más de las muchas manifestaciones de lo completo de su obra, dándoles su peculiar sonrisa y generosidad. Un pícaro para Cervantes [añade] es un objeto, no un personaje especial. Nunca el pícaro llega a ser el protagonista de la situación, sino que sigue siéndolo la ideología cervantina, bien lejana del canon de lo que llamamos novela picaresca, en especial a partir del *Guzmán*. En Cervantes [comenta además], lo típico es el alejamiento del dogma, su inquietud y creatividad no pueden quedar hipotecados por el hecho de que un pícaro, con distintos amos, haga una serie de cosas porque sí. En el pícaro de Cervantes, caben la belleza y la bondad porque así lo decide el autor. Ahí está la diferencia”. (*Conducta alimentaria*, cit., pág. 73) En otro momento, además, sentenciaba: “Precisamente por eso, (...), no es considerada picaresca en sentido estricto por la simpatía y elementos de compasión que aparecen, que contrastan con la crueldad despiadada y la infinita antipatía de lo específicamente picaresco. Con el *Lazarillo* nace esa profunda acritud que llega al máximo en el *Guzmán* con un recelo sin límites (...) Y con Quevedo llegamos a la caricatura...” (*Conducta alimentaria*, cit., pág. 60)

de la materia literaria. Y el proceso de verosimilización llevado a cabo a lo largo de esta ‘binovela’ –que expresa claramente nuestro autor a través de la voz del universitario al acabarse el *Coloquio de los perros* anteriormente, recordamos, comentaba también: “*el buen ingenio del señor alférez ya lo juzgo por bueno*”– es perfecto y notable; además, demuestra y confirma, en segunda instancia, que la verosimilitud es un problema interno: todo depende de la organización de las normas internas de la propia obra, y no de su comparación con la realidad. Eso es lo que pretende evidenciar Cervantes, poniendo en escena un receptor capaz de apreciar lo importante, es decir los valores estéticos y literarios de la obra –siendo lo importante el artificio, la invención– antes que su fiel representación de la realidad, y esa es una pista de lectura que sugiere a su lector. Además, a través de Peralta, todavía podemos considerar que va a ser una invitación al lector a tomar partido también, a opinar (de la misma manera que ocurría en algunas ocasiones en la picaresca, pensamos en el *Guzmán* por ejemplo). Porque en definitiva, si está claro que pretende el autor del *Quijote* revelar su concepto de la novela, con fines digamos didácticos, dirigiéndose a sus semejantes, también aprovecha para dar algunos consejos a los lectores e incitarles a que participen activamente a lo largo de la lectura. Y en el caso que nos ocupa, esa invitación a la implicación del lector parece totalmente legítima dado que “son múltiples las posibilidades que suscita la polisemia perspectivista cervantina”.⁵⁴⁵ Y bien, en las novelas picarescas también se ve involucrado el receptor, mediante frecuentes apóstrofes, etc. –como ya procuramos demostrar, entre las diferentes modalidades de recepción dibujadas en nuestros relatos, además del narratorio definido y del lector explícito, también figuraba el lector implícito–. Así, pues, una vez más podemos apreciar en qué medida lo que acaba separando al brillante e innovador autor, del grupo de autores picarescos en el sentido estricto de la palabra, sigue siendo, más que nada, la postura ideológica y literaria adoptada.

⁵⁴⁵ REY HAZAS, *Género y estructura*, cit., pág. 403.

Para terminar, nos fijaremos en el trabajo y conclusiones de un último estudioso, Michael Gerli, quien al igual que nosotros, pero trabajando sobre *El licenciado Vidriera*, se propone demostrar cómo Cervantes decide rechazar –como otros autores puramente picarescos, según evidenciamos también en su momento– la idea del origen vil como elemento estático de determinismo socio-vital. Veamos, en un primer momento, cómo plantea el problema, para a continuación reafirmar nuestro propio planteamiento que sigue exactamente el camino contrario; dice Gerli:

“Esta referencia a uno de los hitos geográficos de la picaresca, junto con la descripción de un mozo de recuerda a Lázaro, más que un mero homenaje a una tradición literaria, resulta una indicación que nos prepara para lo que será un socavamiento implícito de las características más destacadas de la narrativa de los pícaros. Porque, ya una vez situados en un ambiente literario hampesco, Cervantes comienza a invalidar los rasgos obligatorios del género de delincuentes”.⁵⁴⁶

Y propone como ejemplo el caso del origen vil:

“Así pues, al comenzar *El licenciado Vidriera*, Cervantes rechaza el concepto de linaje en su sentido literario tanto como social”. (pág. 580)

Lo cual, inevitablemente, lleva a otra consideración importante dentro del género: la problemática del honor y la honra; y sigue:

“Cervantes, indudablemente consciente de esta distinción, y en su intento de criticar las faltas artísticas más comunes del género hampesco, irónicamente presenta la honra como tema principal de su obra. No obstante, la concepción cervantina de la honra que se desarrolla en esta historia se opone diamétricamente a la que vulgarmente se difunde en los libros de pícaros. Para Cervantes, la honra no equivale a la opinión pública, la aceptación social, o el abolengo familiar, sino a una dimensión moral que requiere una sabiduría y virtudes personales asequibles únicamente a través de la introspección, el estudio, la buena voluntad y la observancia de los principios cristianos”. (pág. 580).

⁵⁴⁶ GERLI E., Michael, “La picaresca y el *Licenciado Vidriera*: género y contragénere en Cervantes”, en *Picaresca. Orígenes*, cit., págs. 577-587, pág. 579.

Y de hecho añade:

“Con este final, Cervantes le otorga una estatura ética, una respetabilidad, y, claro está, una honorabilidad inconcebibles dentro de la concepción normalmente negativa del pícaro. Al terminarse la novela, el licenciado Vidriera se metamorfosea en Tomás Rueda, un hombre que, aunque socialmente derrotado por la mezquindad del mundo (como el bribón literario), sale de todos modos moralmente triunfante del combate. En el cuerdi-loco de Valladolid, Cervantes logra crear el antihéroe que es a la vez un héroe”. (pág. 584)

Por tanto, vemos cómo también nos sirve aquí, en nuestro descubrimiento resonancias picarescas en la obra cervantina con el propósito de justificar nuestra poética del género, lo que otros consideraron como diferencias entre ambos tipos de manifestaciones literarias. En nuestra opinión, más que diferencias son pistas que reafirman nuestras hipótesis; es decir: si para nosotros el planteamiento dialogístico de las novelas es primordial y anterior a todo lo demás, el hecho de que Cervantes lo emplee en dos de sus producciones, no significa que él modifique el patrón establecido, sino que lo entendió y reprodujo, modificándolo sí, en algún aspecto (que esencialmente tiene que ver, insistimos, con motivos ideológico-literarios), como no podía ser de otro modo al tratarse de un verdadero genio de las letras, motivado siempre por el afán de renovación y superación. Lo mismo ocurre con el origen vil, lo rechaza Cervantes. Pues sí, ¿fallando o cuestionando así al género? Creemos que no puesto que nosotros también decidimos descartarlo, objetivamente, ya que no era caracterizador de todos y cada uno de los títulos...

Desde este enfoque, pues, puede que no se diferencien tanto como se ha querido ver las producciones picarescas y las cervantinas, al menos formal y estilísticamente, aunque sí desde un punto de vista ideológico-artístico. Sea como sea, habría que volver a andar el mismo camino, esta vez a la luz de nuestra nueva propuesta poética para ver qué conclusiones se imponen...

De momento cerraremos este trabajo recordando en qué consistía, resumiendo los puntos que nos parecen fundamentales y realmente característicos y definitorios del género más importante y escurridizo de la literatura española del Siglo de Oro:

1) el relato pseudoautobiográfico, inserto en un marco dialogístico previo, que lo acaba configurado totalmente.

2) Un decoro lingüístico peculiar y propio, determinado por la situación comunicativa dialogada, y que se caracteriza fundamentalmente por

a) la oralidad y la heterología.

b) el uso propio y marcadamente distintivo del lenguaje de germanía

c) la importancia de la intertextualidad y la variedad de las paremias

3) historias de antihéroes y compromiso ideológico de los autores (todos de una sola novela), expresado en forma de sátira, ironía y comicidad, mediante unos protagonistas marginados y a menudo itinerantes, que se pueden hacer eco de los trasfondos de la sociedad y denunciar sus lacras, desde la experiencia propia. Buscando la verosimilitud en todo momento, estos antihéroes acaban siendo portavoces de la ideología del autor (ya fuera este integrado, converso, marrano, exiliado, etc., y ya adopte una postura de crítica o de defensa de la sociedad y valores de su tiempo).

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Textos básicos y ediciones

- ALCALÁ YÁÑEZ, J. DE, *Alonso, mozo de muchos amos (I y II)*, ed. de A. Valbuena Prat, en *La novela picaresca española*, vol. II, Aguilar, Madrid, 1974 (7ª); ed. F. Sevilla Arroyo, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001; ed. M. Donoso Rodríguez, Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2005.
- ALEMÁN, M., *Guzmán de Alfarache (I y II)*, ed. de J. Mª. Micó, Cátedra, Madrid, 1987 (2 vols.); ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- ANÓNIMO, *Lazarillo de Tormes*; ed. A. Rey Hazas, Castalia, Madrid, 1989; ed. A. Ruffinatto, *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*, Castalia, Madrid, 2000; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001; ed. F. Rico, Cátedra, Madrid, 2005 (18ª).
- ANÓNIMO, *Segunda parte de Lazarillo de Tormes*, ed. P. M. Piñero, Cátedra, Madrid, 1999; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- CASTILLO SOLÓRZANO, A. de, *La niña de los embustes Teresa de Manzanares*, ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001; ed. M. S. Arredondo, Debolsillo, Barcelona, 2005.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *El coloquio de los perros*, ed. F. Sevilla y A. Rey, Alianza, Madrid, 1997; ed. F. Sevilla, en *Obras completas*, Castalia, Madrid, 1999; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- CORTÉS DE TOLOSA, J., *Lazarillo de Manzanares*, ed. G. E. Sansone, Espasa Calpe, Madrid, 1974; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, A., *El siglo pitagórico*, ed. T. de Santos, Cátedra, Madrid, 1991; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- ESPINEL, V., *Vida del escudero Marcos de Obregón*, ed. Mª. S. Carrasco Urgoiti, Castalia, Madrid, 1980; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- Estebanillo González*, ed. A. Carreira y J.-A. Cid, Cátedra, Madrid, 1990 (2 vols.); ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.

- GARCÍA, C., *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, ed. G. Massano, Porrúa, Madrid, 1977; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- GONZÁLEZ, G., *Primera parte del guitón Honofre*, ed. F. Cabo Aseguinolaza, Almar, Salamanca, 1988; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- LÓPEZ DE ÚBEDA, F., *La pícaro Justina*, ed. A. Rey Hazas, Editora Nacional, Madrid, 1977 (2 vols), y 4º Centenario, León, 2005; con un “Estudio preliminar” de J. I. Ferreras Tascón; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- LUJÁN, M., *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* [apócrifo], ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001; ed. D. Mañero Lozano, Cátedra, Madrid, 2007.
- LUNA, J. DE, *Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes*, ed. de P. M. Piñero, Madrid: Cátedra, 1988; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- NAVARRO DURÁN, R., ed., *Novela picaresca*, Fundación Castro, Madrid, 2004 (3 vols.).
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F. DE, *Historia de la vida del Buscón* ed. F. Cabo, Crítica, Barcelona, 1993; ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, B., *Antología de la novela picaresca española*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2005.
- SALAS BARBADILLO, A. J. DE, *La hija de celestina*, ed. F. Sevilla, en *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001; ed. E. García Santo-Tomás, Cátedra, Madrid, 2008.

Bibliografía general

- ABASCAL, M. D., *Teoría de la oralidad*, Analecta Malacitana, Universidad de Málaga, Málaga, 2004.
- AIJÓN OLIVA, M. A., “Elección lingüística y situación comunicativa: un dilema teórico”, en *Revista de Filología*, Universidad de la Laguna, Santa Cruz de Tenerife, 26 (enero 2008), págs. 9-20.
- ALONSO HERNANDEZ, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1976.
- *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Germania*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1979.

- ARREDONDO, M. S., “De la picaresca menor al ‘costumbrismo’: la guía y avisos de forasteros y otros escarmientos”, en *Edad de Oro*, XX, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2001, págs. 9-22.
- AUBRUN, C. V., “La verdadera codicia de los bienes ajenos (de Carlos García)”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 619-629.
- AYERBE-CHAUX, R., “Estebanillo González: la picaresca y la corte”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 739-747.
- BANDERA, C., “Del antihéroe risible a la novela moderna”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 50-73.
- BARCELÓ, D., *El letrado y la justicia en la novela picaresca clásica española*, Ilustre Colegio de Abogados de Baleares, Palma de Mallorca, 2005.
- BATAILLON, M., *Pícaros y picaresca. La pícara Justina*, vers. cast. F. Rodríguez Vadillo, Taurus, Madrid, 1982.
- *Le roman picaresque*, La renaissance du livre, Paris, 1931.
- *Erasmus y el Erasmismo*, Crítica, Biblioteca de bolsillo, Barcelona, 2000.
- BĚLIČ, O., *Los principios de composición en la novela picaresca*, en *Análisis de textos hispanos*, Prensa española, Madrid, 1977, págs. 27-77.
- BERTHELOT, F., *Parole et dialogue dans le roman*, Nathan, Paris, 2001.
- BLANCO AGUINAGA, C., “Cervantes y la picaresca. Notas sobre dos tipos de realismo”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XI, 1957, págs. 313-342.
- , RODRIGUÉZ PUÉRTOLAS, J. y ZAVALO, M. I., *Historia social de la literatura española*, Akal, Básico de bolsillo, Madrid, 2000.
- BLASCO PASCUAL, F. J. y GONZÁLEZ MARÍN del, M^a., *Ascética, mística y picaresca*, Cincel, Madrid, 1981.
- BUSTOS TOBAR, J. J., “De la oralidad a la escritura en la transición de la Edad Media al Renacimiento: la textualización del diálogo conversacional”, en *Criticón*, 81-82 (2001), Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 191-206.

- “Hablar y escribir en los albores del Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, XXIII (2004), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 53-70.
 - “Lengua común y Lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- CABO ASEGUINOLAZA, F., “*El Guitón Honofre* y el modelo picaresco”, *Revista de Literatura*, XLVIII (1986), págs. 367-86.
- *El concepto de género y la literatura picaresca*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1992.
 - *La novela picaresca y los modelos de la historia literaria*, *Revista Edad de Oro*, XX (2001), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 23-37.
 - “Bajtín y la teoría de la historia literaria: el caso de la picaresca”, en *Revista de Asociación Española de Semiótica*, III (1994), en *Cervantes Virtual*.
- CARRILLO, F., *Semiolingüística de la novela picaresca*, Cátedra, Madrid, 1982.
- CARRASCO URGOITI, M^a. S., “Nuevas perspectivas del último cuarto de siglo en torno a «Marcos de Obregón»”, en *Edad de Oro*, XX (2001), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 55-67.
- , LÓPEZ ESTRADA, F. y CARRASCO, F., *La novela española en el siglo XVI*, Iberoamericana, Madrid y Vervuert, Frankfurt am Main, 2001.
- CARRASCO, F., “*Lazarillo*”-tratado 7: organización narrativa y polifonía de la enunciación, *Revista Edad de Oro*, XX (2001), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 39-54.
- CASTRO, A., *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Trotta, Madrid, 2002.
- *España en su historia. Ensayos sobre historia y literatura*, Trotta, Madrid, 2004, págs. 109-135.
- CAUZ, F. A., “Salas Barbadillo y la picaresca”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 667-676.
- CAVILLAC, M., *Pícaros y mercaderes en el “Guzmán de Alfarache”*, Universidad de Granada, 1994.
- “La figura del mercader en el «Guzmán de Alfarache»”, en *Edad de Oro*, XX (2001), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 69-83.

- “Mateo Alemán y Miguel de Cervantes: dos genios marginales en el origen de la novela moderna”, en *Criticón*, 101 (2007), Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse.
 - «*Atalayisme*» et *picaresque*. *La vérité proscrite*: «Lazarillo», «Guzmán», «Buscón», Presses Univ. de Bordeaux, Burdeos, 2007.
 - “Del «Guzmán de Alfarache» al «Persiles»: Cervantes frente a Mateo Alemán (¿por qué Clodio no merece ir a Roma?)”, en *Criticón*, 101 (2007), Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 177-98.
 - «*Guzmán de Alfarache*» y la *Novela Moderna*, Casa de Velázquez, Madrid, 2010.
 - “El diálogo del narrador con el narratorio en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán”, en *Criticón*, 81-82 (2001), Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 317-330.
- CELA, C. J., “Pícaros, clérigos, caballeros y otras falacias, y su reflejo literario en los siglos XVI y XVII”, *Edad de Oro*, IV (1985) Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 33-45.
- CHANDLER, F. W., *La novela picaresca en España*, trad. A. Martín Robles, La España Moderna, Madrid, 1913.
- CHEVALIER, M., *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976
- *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1978.
 - “De los cuentos tradicionales a la novela picaresca”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 335-345.
- CRiado DE VAL, M., “El Guitón Onofre: un eslabón entre «Celestinesca» y «Picaresca»”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 539-546.
- CROS, E., *Protée et le Gueux. Recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans “Guzmán de Alfarache”*, Didier, Paris, 1967.
- *La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva socio-crítica*, Revista *Edad de Oro*, XX (2001), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 85-95.
- DÍAZ MIGOYO, G., “La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en el «Buscón»”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y*

- Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 705-712.
- FIZTMAURICE-KELLY, J., reseña de F. W. Chandler, *Romances of roguery* y de F. De Haan, *An outline of the history of the novela picaresca in Spain*, Revue Hispanique, 10, Kraus Reprint, París, 1903, págs. 296-301.
- FRANCIS, A., *Picaresca, decadencia, historia (Aproximación a una realidad histórico-literaria)*, Gredos, Madrid, 1978.
- FRENK, M., *Lectores y odores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia 1980), publicado en Ed. Bellini, Roma, 1982, págs. 101-123.
- GALLARDO, C., “Los “Eremitae” de Juan Maldonado en el origen de la picaresca”, en *Edad de Oro*, XX (2001), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pág. 105-118.
- GARCÍA, M. A., “La cólera de Vicente Espinel y la paciencia de Marcos de Obregón”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 609-618.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., *Nueva lectura del “Lazarillo”*, Castalia, Madrid, 1981.
- GARRIDO ARDILA, J. A., *Textos y contextos de la novela picaresca, 1554-1753*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2005.
- *El género picaresco en la crítica literaria*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2008.
- GELLA ITURRIAGA, J., “El refranero en la novela picaresca y los refranes del Lazarillo de Tormes y de la Pícara Justina”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 231-255.
- GERLI, E. M., “La picaresca y el Licenciado Vidriera: género y contragénere en Cervantes”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 577-587.
- GILI GAYA, S., “La novela picaresca en el siglo XVI”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III (1969-1973), Vergara, Barcelona, págs. 81-101.

- “Apogeo y desintegración de la novela picaresca”, en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, vol. III (1969-1973), Vergara, Barcelona, págs. I-XXV.
- GÓMEZ, J., *El diálogo en el Renacimiento español*, Cátedra, Madrid, 1988.
- “Los límites del diálogo didáctico”, en *Ínsula*, 542 (Febrero 1992), Madrid, págs. 10-11-
- *El diálogo renacentista*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000.
- “Lengua común y lengua del personaje en la transición del siglo XV al XVI”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- GÓMEZ-MONTERO, J., “Celestina, Lozana, Lázaro, Urdemalas y la subjetividad. A propósito del lenguaje y los géneros de la ‘escritura realista’ del renacimiento”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.
- GUILLÉN, C., *Toward a definition of the picaresque*, en *Literature as system, Essays toward the theory of literary history*, Princeton University Press, 1971, págs. 71-106.
- Luis Sánchez, *Ginés de Pasamonte y los inventores del género picaresco*, en *Estudios sobre géneros y modelos, el primer Siglo de Oro*, editorial crítica, Barcelona, 1988, págs. 197-211.
- *Los silencios de Lázaro de Tormes*, en *Estudios sobre géneros y modelos, el primer Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1988, págs. 66-108.
- (ed.) *El relato intercalado*, Fundación Juan March, Madrid, 1992.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R., *Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento*, Universidad Autónoma de Puebla, México, en *Cervantes Virtual*.
- HAAN, F. DE, “Pícaros y ganapanes”, en *Homenaje a Menéndez Pelayo*, vol. II, Victoriano Suárez, Madrid, 1899, págs. 149-90.
- HERMENEGILDO, A., “La marginación social de Rinconete y Cortadillo”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 553-562.
- HERNÁNDEZ ALONSO, C. y SANZ ALONSO, B., *Alemanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999.
- *Diccionario de germanía*, Gredos, Madrid, 2002.

- HERRERO GARCÍA, M., “Ascética y picaresca”, en *Acción española*, V (1939), Madrid, págs. 33-41 y 135-43.
- “Nueva interpretación de la novela picaresca”, en *Revista de Filología Española*, XXIV (1937), Madrid, págs. 343-62.
- JAURALDE POU, P., “El público y la realidad histórica de la literatura española de los siglos XVI y XVII”, en *Edad de Oro*, I (1982), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, págs. 55-63.
- JÁUREGUI LOBERA, I., *Conducta alimentaria y sus alteraciones en la picaresca española*, Díaz de Santos, Madrid, 2007.
- LAURENTI, J. L., *Catálogo bibliográfico de la literatura picaresca. Siglos XVI-XX*, Reichenberger, Kassel, 2000 (2 vols.).
- *Bibliografía de la literatura picaresca desde sus orígenes hasta el presente*, Scarecrow Press, Metuchen N. J., 1973.
- LÁZARO CARRETER, F., “*Lazarillo de Tormes*” en la picaresca, Ariel, Barcelona, 1978.
- *Lázaro y el ciego: del folklore a la novela*, en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 362-336.
- *Literatura y Folklore: los refranes*, en *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I, 1978, en *Cervantes Virtual*.
- y MOLHO, M., “Lecturas del «Buscón»: entre el ingenio y la sátira social”, en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 493-500
- y GUILLÉN, C., *Constitución de un género: la novela picaresca*, en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 469-474.
- MARAVALL, J. A., “La aspiración social de ‘medro’ en la novela picaresca”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 312 (1976), Madrid, págs. 590-625.
- *La literatura picaresca desde la historia social (Siglos XVI y XVII)*, Taurus, Madrid, 1986.
- MEDINA MORALES, F., *El léxico de la novela picaresca*, Analecta Malacitana, Málaga, 2005.
- MEYER-MINNEBACH, K. & SCHLICKERS, S., (eds.), *La novela picaresca: Concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Iberoamericana Madrid & Vervuert, Frankfurt am Main, 2008.

- MOLHO, M., *Introducción al pensamiento picaresco*, trad. A. Gálvez-Cañero, Anaya, Salamanca, 1972.
- MONER, M., *Cervantès Conteur. Écrits et paroles*, Casa de Velázquez, Madrid, 1989.
- MONTE, A. DEL, *Itinerario de la novela picaresca española*, trad. de E. Sordo, Lumen, Barcelona, 1971.
- MONTAUBAN, J., *El ajuar de la vida picaresca: reproducción, genealogía y sexualidad en la novela picaresca española*, Visor, Madrid, 2003.
- MORENO BAÉZ, E., *Lección y sentido del “Guzmán de Alfarache”*, CSIC, Madrid, 1948.
- y BLANCO AGUINAGA, C., *Guzmán: la narración como ejemplo*, en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 480-486.
- MUNTEANU COLÁN, D., “El papel de los refranes en la comprensión y producción del texto”, en *Revista de Filología*, 25 (2007), Universidad de las Palmas, Gran Canaria, págs. 467-475
- NAVARRO DURÁN, R., “*Suplico a vuestra merced...*” *Invitación a la lectura del Lazarillo de Tormes*, Academia del Hispanismo, Vigo, 2008.
- ONIEVA, A. J., *Agudezas, sentencias y refranes en la novela picaresca española*, Paraninfo, Madrid, 1974.
- PARKER, A., *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europa (1599-1753)*, trad. R. Arévalo Mackry, Gredos, Madrid, 1975 (2ª).
- y BATAILLON, M., *Fundamentos ideológicos de la picaresca*, en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 474-480.
- PFANDL, L., *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Lorenzo Cortina, Barcelona, 1933, págs. 291-329.
- PRIETO, A., *La prosa española del siglo XVI*, I, Cátedra, Madrid, 1986.
- PRIETO, Mª. R., “Picaresca, ascética y miscelánea en el Dr. Alcalá Yáñez”, en *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 647-66.
- RALLO GRUSS, A., “La confluencia de los géneros: reflexiones sobre la autonomía del diálogo renacentista”, en *Ínsula*, 542, 1992, págs. 14-15.

- *La escritura dialéctica: estudios sobre el diálogo renacentista*, Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1996.
 - *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Síntesis, Madrid, 2007.
- REDONDO RODRÍGUEZ, M^a J., *El léxico de Germanía en los diccionarios de los siglos de oro y en el “A new Spanish and english dictionary” de John Stevens*, CSIC, Instituto de la Lengua Española, en *Cervantes Virtual*.
- REY, A., “El género picaresco y la novela”, en *AEF*, X, Universidad de Cáceres, 1987, págs. 309-332; y en *Bulletin Hispanique*, LXXXIX (1987), págs. 85-118.
- “La novela picaresca y el narrador fidedigno”, en *Hispanic Review*, XLVII (1979), págs. 55-75.
- REY HAZAS, A., “La compleja faz de una pícaro: hacia una interpretación de «La pícaro Justina»», en *Revista de Literatura*, 90 (1983), págs. 87-109.
- “Novela picaresca y novela cortesana: “La hija de Celestina” de Salas Barbadillo”, en *Edad de Oro*, II (1983), págs. 137-56.
 - “Parodia de la retórica y visión crítica del mundo en «la Pícaro Justina»», en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 201-225.
 - *Introducción*, en *La vida del Lazarillo de Tormes*, Castalia didáctica, Madrid, 1989.
 - *La novela picaresca*, Anaya, Madrid, 1990.
 - “Poética comprometida de la novela picaresca”, en *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003.
 - *Género y estructura de “El coloquio de los perros”, o cómo se hace una novela*, en *Deslindes de la novela picaresca*, Universidad de Málaga, Málaga, 2003.
- REYES, G., *Polifonía textual, la citación en el relato literario*, Gredos, Madrid, 1984.
- RICAPITO, J. V., *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española*, Castalia, Madrid, 1980.
- *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, Cátedra, Madrid, 1983.
- RICO, F., *La novela picaresca y el punto de vista*, Seix Barral, Barcelona, 1982.

- “Puntos de vista. Postdata a unos ensayos sobre la novela picaresca”, en *Edad de oro*, III (1984), págs. 227-239.
- y CROS, E., “Construcción y estilo del «Guzmán de Alfarache»”, en *Historia y crítica de la literatura española*, II, Crítica, Barcelona, 2004, págs. 486-492.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, M., “Humor y pedagogía en «Alonso, mozo de muchos amos» de Jerónimo de Alcalá Yáñez”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 263-284.
- ROMERO TOBAR, L., “El arte del diálogo en los «Coloquios satíricos» de Torquemada”, en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 241-255.
- RONCERO LÓPEZ, V., “El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro”, en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Renacimiento, Sevilla, 2006, págs. 285-328.
- *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Iberoamericana, Madrid, 2010.
- RUFFINATO, A., *Las dos caras del “Lazarillo”. Texto y mensaje*, Castalia, Nueva biblioteca de erudición y crítica, Madrid, 2000.
- *Revisión del ‘caso’ de Lázaro de Tormes (puntos de vista y ‘trompes-l’oeil’ en el “Lazarillo”*, en *Cervantes Virtual*, págs. 163-180.
- SALILLAS, R., *El delincuente español, Hampa, Antropología picaresca*, Analecta Ediciones, Pamplona, 2004.
- *El delincuente español: hampa y lenguaje*, Centro de investigaciones sociológicas y Boletín oficial del Estado, Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ, A., “Un tema picaresco en Cervantes y María Zayas”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 563-575.
- SANFILIPPO, M., “Oralidad y narración. Entre el folclore, la literatura y el teatro”, en *Signa 16, Cervantes Virtual*.
- SENABRE, R., “El doctor Carlos García y la picaresca”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 631-645.
- SEVILLA ARROYO, F., “«Alonso, mozo de muchos amos: El donado hablador» como diseño picaresco”, en *Ínsula*, 503 (1988), Madrid, págs. 16-17.

- “Los diálogos narrativos: entre novela y coloquio”, en *Ínsula*, 542 (1992), Madrid, págs. 15-19.
 - “Sobre el desarrollo dialogístico de «Alonso, mozo de muchos amos»”, en *Edad de Oro*, III (1984), págs. 257-74.
 - *La novela picaresca española*, Castalia, Madrid, 2001.
 - “Cervantes y la novela picaresca”, en *Guanajuato en la geografía del Quijote, XV Coloquio Cervantino Internacional “Los tiempos de don Quijote”*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2005, págs. 151-193.
- SMERDOU ALTOLAGUIRRE, M., “Las narraciones intercaladas en el Guzmán de Alfarache y su función en el contexto de la obra”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 521-525.
- STAMM, R. J., “Marcos de Obregón: la picaresca aburguesada”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 599-607.
- SOBEJANO, G., “Un perfil de la picaresca: el pícaro hablador”, en *Studia hispánica in honorem Rafael Lapesa*, vol. III, Gredos, Madrid, 1972, págs. 467-85.
- TALÉNS, J., *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Júcar, Madrid, 1975.
- TEIJEIRO FUENTES, M. Á. y GUIJARRO, J., *De los caballeros andantes a los peregrinos enamorados. La novela española en el Siglo de Oro*, Universidad de Extremadura, Cáceres y Eneida, Madrid, 2007.
- TIERNO GALVÁN, E., *Sobre la novela picaresca y otros escritos*, Tecnos, Madrid, 1974.
- ULLMAN L., P., “Cervantes y el antihéroe”, en *Picaresca. Orígenes, Textos y Estructuras*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979, págs. 547-552.
- VALBUENA PRAT, A., *La novela picaresca española*, Aguilar, Madrid, 1986.
- “El elemento picaresco en Cervantes”, en *Historia de la literatura española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. 75-81.
 - “La novela picaresca: Alemán y Espinel”, en *Historia de la literatura española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. 127-159.

- “La evolución de la picaresca y otras formas de novela”, en *Historia de la literatura española*, II, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, págs. 160-179.

- VIAN, A., “La ficción conversacional en el diálogo renacentista”, en *Edad de Oro*, VII (1988), págs. 173-186.

- “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género”, en *Criticón*, 81-82 (2001), Universidad francesa de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, págs. 157-190.

- “El diálogo como género literario argumentativo: imitación poética e imitación dialógica”, en *El diálogo en la cultura áurea. De los textos al género*, *Ínsula*, 542 (1992), Madrid.

- “La codificación del habla y del personaje del indio en los «Coloquios de la Verdad» (c. 1569) de Pedro de Quiroga”, en *El personaje literario y su lengua en el siglo XVI*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

- VILLANUEVA, D., “Narratorio y lectores implícitos en la evolución formal de la novela picaresca”, en *Estudios en honor de Ricardo Gullón*, eds. L. T. González del Valle y D. Villanueva, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Madrid, 1985, págs. 343-67.

- *Teorías del realismo literario*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004

- YNDURÁIN, D., *El Buscón*, Cátedra, Madrid, 1980.

- ZAMORA ALONSO, V., *¿Qué es la novela picaresca?*, Columba, Buenos Aires, 1962.